

REC. 03-003638/91-38

A TALHÃ RELIGIOSA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX  
NO RIO DE JANEIRO, ATRAVÉS DO SEU ARTISTA MAIOR, ANTONIO DE  
PÁDUA E CASTRO.

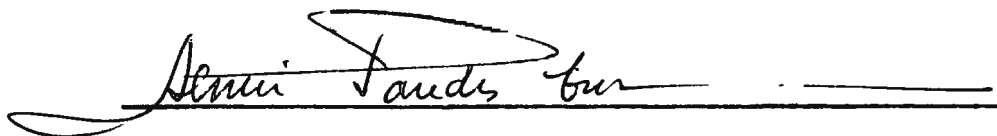
Reg. 9579.

CYBELE VIDAL NETO FERNANDES

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DA ESCOLA  
DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE

Aprovada por :

vol.1

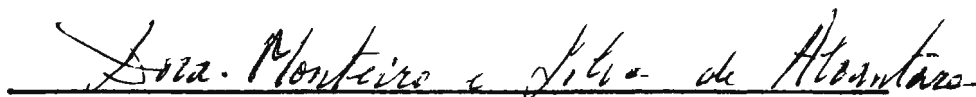


Prof. Almir Paredes Cunha

(Presidente da banca)



Prof. Myriam A. R. de Oliveira



Prof. Dora Monteiro e Silva de Alcântara

Rio de Janeiro - Brasil

Março de 1991

FICHA CATALOGRÁFICA

FERNANDES, Cybele Vidal Neto

A talha religiosa da segunda metade do século XIX  
no Rio de Janeiro, através do seu artista maior,  
Antônio de Pádua e Castro.

.XII, 438 f.

Dissertação: Mestre em Artes Visuais (História e  
Crítica da Arte)

.1- Antônio de Pádua e Castro

2- Talha -

.3- Século XIX

4- Teses

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA

II. Título



*A Hélio, Ana Cláudia e Ana Cristina. Com  
meu carinho, pelo constante incentivo  
e as minhas desculpas, pelas muitas  
ausências.*

## AGRADECIMENTOS

- . Ao professor Almir Paredes Cunha, Coordenador do Curso de Mestrado da EBA/UFRJ, que, na tarefa de orientação do nosso trabalho, nos dispensou toda a atenção e estímulo.
- . À professora Myriam A. R. de Oliveira, a quem devemos grande parte do nosso interesse pelo estudo da arte colonial, e por participar da Banca Examinadora.
- . À professora Dora Monteiro e Silva de Alcântara, que nos honrou com a sua participação na Banca Examinadora.
- . A todos os demais professores do Curso de Mestrado da EBA/UFRJ, com os quais muito aprendi, em especial:
  - À professora Maria Luisa Falabella Fabrício, pelos inestimáveis esclarecimentos, constante colaboração, estímulo e amizade.
  - À professora Sônia Gomes Pereira, pelos preciosos esclarecimentos a nós prestados, relativos ao século XIX.
  - À professora Angela S. B. Âncora da Luz, pela grande amizade e incentivo.
  - Ao professor Agenor Rodrigues do Vale, pelos sábios esclarecimentos prestados.

- A Renato e Maria do Carmo, minha mãe, por toda colaboração prestada ao longo do curso e pelo grande estímulo.
- Ao grande amigo Wauber Pontes, e a toda a sua família, a quem devo o inestimável trabalho fotográfico realizado e o imenso apoio.
- A Marcus Vinícius Vidal Pontes, pela versão da sinopse do trabalho.
- A Edson Maia, responsável pelo arquivo do SPHAN, MEC, RJ. pela atenção que sempre nos dispensou.
- A Luiz Sérgio Batista Das Neves, responsável pela digitação e organização do trabalho, e por toda a ajuda prestada,

E a todos que, de uma maneira ou de outra, conosco colaboraram,

O nosso reconhecimento e profunda gratidão



Antônio de Pádua e Castro  
Rio de Janeiro, 1804/1881

*A história é, geralmente, um conflito de precocidades, de atualidades e de atrasos ... A história da arte nos mostra, justapostas no mesmo momento, sobrevivência e antecipações, formas lentas, retardatárias, contemporâneas de formas ousadas e rápidas. Um monumento, datado com certeza pode ser anterior ou posterior à sua data, e esta é, precisamente, a razão pela qual, antes de mais nada, é importante datá-lo.*

CFOILLON, Henri. Vida das Formas. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., p. 109)

## SUMÁRIO

A presente dissertação intitulada A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, através do seu artista maior, Antônio de Pádua e Castro pretende situar devidamente, na historiografia da Arte no Brasil, a figura do referido artista. Ao mesmo tempo, aborda os problemas da talha, naquela fase da nossa história, através da obra de Pádua e Castro, cuja produção é a mais expressiva do período.

Impôs-se, como primeira etapa do trabalho, uma pesquisa histórico-documental, que nos permitisse inventariar toda a obra do artista. Entendendo que a arte é uma manifestação artística, oriunda de determinada prática cultural e que possui uma forma própria de falar do artista, do seu tempo e de sua sociedade, foram selecionadas determinadas informações e repensados fatos significativos que nos permitissem uma leitura melhor (ou nos aproximar) da sua linguagem, naquele tempo.

Preliminarmente, uma reflexão sobre a técnica da talha, o seu papel no espaço religioso e a sua evolução estilística, em Portugal e no Brasil, pretenderam familiarizar o leitor com o tema a ser tratado. A descrição e análise iconográfica da obra do artista nos permitiram identificar o seu vocabulário formal e as tendências estilísticas reveladas ao longo de sua produção.

## ABSTRACT

The present dissertation, entitled The religious wood carving of the second half of the nineteenth century in Rio de Janeiro, through your greatest artist, Antônio de Pádua e Castro, has the intention to situate properly, in the historiography of the Art in Brazil, the figure of the artist here in before mentioned. At the same time, it broaches the wood carving technic problems in that stage of the history, making use of the works of Pádua e Castro, whose production is the most expressive of that period.

It was imperative, as first stage of the work, to realize an historical-documental research, which allow us to inventory the whole work of the artist. Realizing the art as an artistic manifestation, arised from the cultural practice, owning a particular way to express the ideas of the artist, accordinly to his time and the society, it was selected specific informations and remade considerations about expressive facts, in order to make it possible a better comprehension of (or bring us near to) the speech of that time.

Preliminarily, it was conducted a reflection about the wood carving technic, its role in the religious scenery and its estilistic evolution, in Portugal and Brazil, with the intention to familiarize the reader with the theme to be dealed with. The description and ichonographic analysis of his work allowed us to identify the formal vocabulary and the stylistic tendencies revealed along his production.

## ÍNDICE

### VOLUME I

■ INTRODUÇÃO .....	1
■ CAPÍTULO I	
A IGREJA, O ESTADO, O PENSAMENTO NA SEGUNDA	
METADE DO SÉCULO XIX .....	13
■ CAPÍTULO II	
A TALHA .....	30
. 2.1 - As questões relativas à técnica da talha	
em Portugal e no Brasil .....	31
. 2.2 - O papel da talha no espaço religioso .....	40
. 2.3 - A evolução da arte da talha na Europa e	
especialmente em Portugal .....	45
. 2.4 - A evolução da arte da talha no Brasil e	
especialmente no Rio de Janeiro .....	53
. 2.5 - A talha na 2 <sup>a</sup> metade do século XIX:	
cosmopolitismo e resistência .....	63
. Notas .....	70
■ CAPÍTULO III	
ANTÔNIO DE PÁDUA E CASTRO: UM NOME OCULTO NA	
HISTÓRIA .....	82
. 3.1 - Quem foi Antônio de Pádua e Castro ? .....	83
. 3.2 - Um professor de escultura de ornatos na	



Academia Imperial de Belas Artes .....	87
3.3 - A presença de Pádua e Castro na talha da 2 <sup>a</sup> metade do século XIX .....	90
3.4 - O artista visto pela crítica do seu tempo .....	99
Notas .....	106
■ CAPÍTULO IV .....	116
4.1 - Igreja do sacramento .....	118
4.2 - Igreja de São Francisco de Paula .....	146
4.3 - Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores .....	174
4.4 - Capela do Sacramento da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro .....	195
Conclusão do capítulo .....	204
Notas .....	220
■ CONCLUSÃO .....	240
■ BIBLIOGRAFIA .....	252

## VOLUME II

■ A - FONTES CONSULTADAS .....	269
■ B - RELAÇÃO DE DOCUMENTOS .....	276
■ C - RELAÇÃO DE FOTOGRAFIAS .....	347

■ D - ENTREVISTA .....	359
■ E - BIBLIOGRAFIA .....	367

## INTRODUÇÃO

Foi através da arte do entalhe que, nos primórdios do século XVII, manifestou-se a sensibilidade do nosso artista colonial, no fabrico de peças de madeira para o interior das modestas igrejas da época. A arte da talha, que revelou uma identificação extraordinária com o povo português, foi desenvolvida no Brasil, sob a orientação dos mestres que de lá vieram e aqui, como na metrópole, encontrou um campo fértil, para se expressar e amadurecer.

Coube às ordens religiosas, especialmente aos Jesuítas, Beneditinos e Franciscanos, o grande incentivo à expansão dessa forma artística, impulsionada pelas necessidades naturais da catequese. A madeira transformava os interiores dos singelos edifícios, seja através da talha aplicada ou da imaginária, orientando e ensinando, encantando e submetendo. Dourada ou policromada, (primeiramente nos retábulos, depois espalhando-se pelas paredes, ilhargas, arco-cruzeiro, púlpitos) a talha alcançou a sua fase mais extraordinária no século XVIII.

Nesse período, desenvolveram-se escolas regionais, em Pernambuco, Bahia e Minas Gerais principalmente, onde o entusiasmo pela arte da talha deu personalidade a essa expressão artística no Brasil, destacando-se, na região do ciclo do ouro, as obras do Aleijadinho. No Rio de Janeiro a maior figura foi a do Mestre Valentim, que alcançou a passagem do século XVIII para o século XIX.

O estudo da talha durante o período colonial

despertou o interesse de vários historiadores e muito já foi escrito sobre o tema. Entretanto, o destino da talha ao longo do século XIX é uma questão que tem sido relegada a um segundo plano, por nossos pesquisadores. Em relação ao Rio de Janeiro o interesse pelo tema tem se limitado à obra do Mestre Valentim e seus antecessores, embora a arte da talha tenha sido largamente utilizada ao longo do período, no enriquecimento de muitas igrejas da cidade.

Tal fato levou-nos a refletir sobre as seguintes indagações: qual foi o destino da talha no Rio de Janeiro, ao longo do século XIX? Que artista se destacou verdadeiramente em relação às encomendas de obras na arte da toréutica? Que solução de continuidade sofreram as nossas igrejas, relativamente à sua decoração interior, naquele período? Essas questões não foram suficientemente estudadas pela literatura encontrada a respeito da criação artística de então e, por tal motivo, sentimos um especial interesse em fazê-lo.

Para tanto, repensar os sucessivos acontecimentos que atingiram o Brasil no século XIX, e que tiveram como epicentro a cidade do Rio de Janeiro, impôs-se como atitude preliminar no nosso trabalho.

Com a transferência para o Brasil da Família Real, em 1808, o Rio de Janeiro passou por rápidas transformações: a cidade deixou de ser capital da colônia na América portuguesa, tornando-se a capital de todo o império lusitano, com terras na Europa, América, Ásia e África.

O Rio de Janeiro cresceu aceleradamente, a sua população aumentou com a chegada de muitos estrangeiros, o comércio tornou-se, então, a atividade econômica mais característica da cidade, transformada em grande centro consumidor e distribuidor de produtos para o interior do país (1). Dentre as diversas medidas de caráter social e cultural, que foram tomadas pelo governo, foi bastante significativo o incentivo ao ensino e à formação profissional. Nesse contexto, destacamos a vinda da Missão Artística Francesa, aqui chegada em vinte e seis de março de 1816.

O ensino artístico oficial foi implantado no Brasil, nos moldes do academismo francês, sob a orientação dos mestres da Missão Artística, na então criada Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (2). No período de 1830 a 1840 foram surgindo artistas nacionais que estudaram com os mestres franceses, como João Joaquim Alão, Simplicio Rodrigues de Sá, Job Justino, Manoel de Araújo Porto-alegre, José Corrêa Lima e outros. Vários desses artistas se tornaram professores da Academia e prepararam a geração do período de 1840 a 1860, da qual faziam parte Francisco de Souza Lobo, Agostinho José da Motta, Joaquim da Rocha Fragoso, Quirino Antônio Vieira, Francisco Joaquim Bittencourt da Silva, Francisco Chaves Pinheiro, Antônio de Pádua e Castro, dentre outros artistas nacionais e estrangeiros.

A importância desses artistas, da geração de 1840 a 1860, reside no fato de que, apesar de terem se formado

na Academia Imperial (então sob a orientação do academismo francês) tenham se submetido também à orientação de professores brasileiros. Portanto, esses artistas atuaram num período muito importante da história da nossa arte, caracterizado pela gradativa ascendência do elemento nacional na Academia.

Muitos nomes dessa geração tiveram suas obras identificadas e comentadas por vários estudiosos, mas até hoje não foram estudados de um modo mais profundo, diferentemente daqueles que dominaram o período após 1860, quando saíram da Academia Pedro Américo, Victor Meirelles, Zeferino da Costa, Almeida Júnior, dentre outros.

Iniciando nossas pesquisas, um nome destacou-se no cenário artístico do período: Antônio de Pádua e Castro, toreuta que integrou a geração de 1840 a 1860, e que tornou-se professor da Academia Imperial. É um artista muitas vezes citado, mas ainda não devidamente estudado, cujo nome se encontra ligado a vários contratos de obras para as principais igrejas da cidade, na sua maioria pertencentes a Ordens Terceiras ou Irmandades. Ao longo do século XIX, várias dessas igrejas foram construídas (Igreja do Sacramento), reformadas e ampliadas (Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, igreja de São Francisco Xavier do Engenho Velho) ou completadas, quanto ao revestimento de talha (Igreja dos Terceiros do Carmo).

A produção de Pádua e Castro é vasta, e se concentra no período de 1850 a 1870, identificada em registros que se referem ao artista como toreuta,

administrador de obras, desenhista, arquiteto, matemático, além de professor da disciplina de escultura de ornatos na Academia Imperial.

Considerando o pouco conhecimento que se tem sobre a evolução da talha no século XIX, e o grande número de igrejas em que Pádua e Castro trabalhou, impunha-se um estudo mais aprofundado do mestre toreuta, o qual poderá situá-lo corretamente na histografia da arte do período.

Dentre diversos autores que escreveram sobre o artista e sua obra de talha, destacamos o trabalho de Moreira de Azevedo, seu contemporâneo, que na obra O Rio de Janeiro (3) registrou seus dados biográficos, além de citá-lo em vários capítulos dedicados à história de diversas igrejas da cidade. A sua contribuição é realmente preciosa, mas situa-se na abordagem de um cronista de época apreciador das artes, e não na de um especialista no assunto.

Escreveram, ainda, sobre Pádua e Castro, outros autores contemporâneos, como Porto-alegre, um dos primeiros críticos de arte no Brasil, que deixou depoimentos preciosos em discursos e conferências diversas, dos quais citaremos alguns trechos ao longo do nosso trabalho (4). Lembremos ainda Ernesto da Cunha Araújo Vianna e a sua reflexão sobre o desenvolvimento das artes plásticas no Brasil - Das artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular - (5) nascida de um curso dado no Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, o qual cita, de modo discreto, a figura do toreuta Pádua e Castro, e

ênfatiza a figura do escultor Chaves Pinheiro, identificado como o grande nome nacional da escultura no período.

Morales de Los Rios Filho, ao tratar da história da evolução do ensino artístico no Brasil, cita o nome do mestre em suas obras (6), relacionando-o com as atividades de artista, professor e amante das artes.

Há referências, ainda, ao nome de Pádua e Castro, em várias obras relativas ao século XIX, de autores como Alfredo Galvão, Carlos Cavalcante, Paulo Santos e outros (7). Por não dedicar um capítulo especial ao estudo da talha do período, Germain Bazin identifica Pádua e Castro como autor da talha das igrejas dos Terceiros do Carmo, de São Francisco de Paula e de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, ao fazer discretas referências à decoração das citadas igrejas, em sua obra Arquitetura religiosa barroca no Brasil. (8)

Pelo volume de obras nas várias igrejas da cidade, pode-se depreender que a talha manteve a sua força expressiva ao longo do século, apesar de ser uma forma de arte que estava, de certo modo, desprestigiada naquele período. Considerando que o nome Antônio de Pádua e Castro se liga enfaticamente à decoração em talha realizada, na época, em várias das referidas igrejas, surgiu-nos o desejo de contribuir para repensar o estudo dos problemas que levantamos anteriormente, que estava ainda para ser realizado.

Para tanto, lançamos como hipótese de trabalho a



possibilidade de perceber, através da obra de Antônio de Pádua e Castro, o destino da talha no Rio de Janeiro, no século XIX. Verificando a importância de sua obra e o papel por ele desempenhado, pretendemos situar devidamente, a sua figura no cenário artístico do século XIX.

A fim de concretizar a nossa proposta fez-se necessário, como dissemos, repensar os acontecimentos que atingiram o Brasil no século XIX ou anteriormente, e que tiveram eco e interferiram no ambiente sócio-político-cultural daquele período. Desse modo, foi nossa intenção analisar o tema relacionado à sua época, tomada aqui não como um passado cristalizado, mas considerada, na sua forma mais viva, dentro da sua realidade.

Iniciamos o nosso trabalho fazendo uma reflexão sobre o papel da Igreja no Brasil e as suas difíceis relações com o Estado no século XIX, assim como as correntes filosóficas, que a partir da segunda metade do período, repercutiram, de uma forma ou de outra, no pensamento da sociedade brasileira. Essa reflexão objetivou nos posicionar em relação aos fatos relevantes que intervieram na produção artística do período. Tal procedimento nos pareceu ainda significativo porque Pádua e Castro teve formação religiosa e direcionou toda a sua obra à decoração de igrejas.

No segundo capítulo procuramos tratar todos os assuntos concernentes à talha, considerando as questões relativas à sua técnica na Europa de modo geral, em

Portugal e no Brasil; a sua função no espaço religioso; os estilos na talha na Europa, especialmente, e em Portugal; a sua evolução no Brasil e no Rio de Janeiro, no século XIX.

A seguir dedicamos um capítulo à vida e à produção artística de Pádua e Castro, no qual, mais do que registrar seus dados biográficos, interessou-nos inventariar toda a sua obra, com base em documentação oriunda dos arquivos das Irmandades para as quais o artista trabalhou, e dos demais arquivos: oficiais, da administração religiosa, da administração civil, de instituições culturais, ou ainda outros que registraram documentação sobre o assunto. A relação detalhada dessas fontes, e os documentos levantados e arrolados ao trabalho, compõem o ANEXO, e está ordenada por capítulo. Tal levantamento foi, por vezes, difícil de ser realizado, devido ao mau estado de conservação de muitos livros guardados nos arquivos das Irmandades (os quais aguardam por uma organização técnica que facilite o manuseio dos mesmos).

Foram preciosas as informações recolhidas nas referidas fontes, onde fomos, algumas vezes, surpreendidos em relação a dados realmente desconhecidos ou incorretos (os quais serão esclarecidos ao longo do nosso trabalho). Residiu aí o cerne do nosso interesse, que era o de realizar uma pesquisa de caráter histórico-documental que contribuísse para informar e esclarecer os pontos de dúvida e de consenso em relação ao tema proposto.

Acreditamos que pudemos inventariar toda a obra de Pádua e Castro, mas não desprezamos a possibilidade do seu

nome ser ainda identificado em outros arquivos, associado ao de artistas como Chaves Pinheiro (estatuário e estucador); Almeida Reis (estatuário); Souza Lobo (pintor); Bittencourt da Silva (arquiteto) seus contemporâneos, com os quais algumas vezes formou equipes de trabalho.

Após termos realizado esta primeira etapa de levantamento da obra foi possível, no capítulo quarto, descrevê-la, através de alguns exemplos significativos, objetivando identificar o repertório formal do artista e a sua tendência estilística, em relação à arte brasileira do período. Dessa maneira conduzimos a nossa reflexão tentando, através de cada passo, trabalhar a hipótese citada e atingir o objetivo firmado, e após constatar a importância e o papel desempenhado pelo toreuta no século XIX situar, verdadeiramente, a figura de Pádua e Castro no cenário artístico brasileiro.

## NOTAS :

(1) Prova de acelerado crescimento da cidade é o aumento da população, que passou de cerca de 70.000 pessoas, em 1808, para 270.000, em 1850. Conseqüentemente surgiram grandes mudanças na economia, no aspecto físico da cidade e nos costumes. Escreveu o viajante Gardner: "O grande desejo dos habitantes é o de dar uma fisionomia européia à cidade. Uma das mais belas ruas da cidade é a rua do Ouvidor porque é ocupada principalmente por modistas francesas, joalheiros, alfaiates, livreiros, sapateiros, confeitheiros e barbeiros. É a Regent Street do Rio e aí se encontram todos os objetos de luxo europeus. HOLANDA, Sérgio Buarque de. História geral da civilização brasileira. São Paulo: Difusão Editorial S.A. 1982, p. 333. (AN. 40).

(2) O decreto de 12 de agosto de 1816 criou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e fixava os ordenados dos mestres franceses, contratados por seis anos. Em 20 de outubro de 1820 um novo decreto criou a Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, que, como a primeira, não funcionou. Em 28 de novembro de 1820 um outro decreto criou a Academia de Artes, dirigida por Henrique José da Silva. Em 17 de novembro de 1824 D. Pedro I instalou a Academia Imperial de Belas Artes, que funcionou até 08/11/1889, quando foi criada a Escola Nacional de Belas Artes.

(3) AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1969, 2v.

(4) Porto-alegre deixou depoimentos críticos em seus discursos pronunciados no Instituto Histórico e Geográfico, na Academia Imperial, em O Ostensor Brasileiro, O Guanabara, A Minerva Brasiliense. São textos da maior importância para a compreensão da evolução do ensino artístico no Brasil e da situação da nossa arte naquele período. Esclarecemos que o nome de Manuel de Araújo Porto-alegre será grafado, no presente trabalho, com a minúsculo na palavra alegre, grafia correta segundo a assinatura do artista.

(5) ARAÚJO VIANNA, Ernesto da Cunha. Das artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular. In Revista do IHGB, v. 78, 2<sup>a</sup> parte. Rio de Janeiro: 1915, p. 508 a 608.

(6) MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O ensino artístico: subsídios para a sua história. In Terceiro Congresso de História Nacional. Revista do IHGB, v. 8. Rio de Janeiro: 1942. Do mesmo autor Grandjean de Montigny e a evolução do ensino artístico.

(7) Consultar bibliografia de apoio, com a relação dos autores estudados e referências bibliográficas.

(8) BAZIN, Germain. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.

## CAPITULO I

A IGREJA, O ESTADO, O PENSAMENTO, NA SEGUNDA  
METADE DO SÉCULO XIX

Avaliar o papel da Igreja no contexto do século XIX é repensar a sua participação no cenário do Brasil colonial, através da sua orientação catequética, sobre aquela sociedade em formação. Consideramos ainda importante avaliar a sua posição frente ao Estado, após os acontecimentos que se desenrolaram no final do século XVIII e ao longo do século XIX, assim como apontar as correntes de pensamento que, de um modo ou de outro, se manifestaram naquela época.

Esses dados nos permitirão compreender melhor as manifestações e tendências da arte da talha no período estudado, concorrendo para nos aproximar um pouco mais do contexto cultural em que viveu Antônio de Pádua e Castro. Refletir, portanto, sobre as questões da Igreja nos parece relevante, ainda, por ter o artista obtido formação religiosa no convento de Santo Antônio e também por ter toda a sua obra vinculada à arte religiosa. Convém, portanto, levantar esses dados a fim de avaliar até que ponto os mesmos interfeririam ou não na sua obra.

Para repensar o papel da Igreja no Brasil é preciso recuar um pouco no tempo e analisar a situação da Igreja após o Concílio de Trento.

A Contra-Reforma do século XVI representou uma

reformulação ideológica para a Igreja católica na Europa, realizada através de estratégias que visavam recuperar sua autoridade e poder e reforçar os seus dogmas. Desenvolveu-se, então, uma campanha de persuasão ideológica, conduzida por ela, na qual desempenhou um papel de vital importância a Companhia de Jesus (1), que nas distantes terras das colónias trabalhou no sentido de buscar a salvação para os fiéis da Igreja, reforçando paralelamente o poder do Estado.

No Brasil a colonização portuguesa iniciou-se com a preocupação do Estado em organizar o país, fixar-lhe as fronteiras, explorar suas riquezas, desempenhando tarefas de carácter militar, político e económico, enquanto à Igreja cabiam aquelas de cunho cultural, moral e espiritual. Pode-se dizer que, já no século XVI, os Jesuítas lançaram as primeiras sementes de seus ensinamentos, através de uma atividade profundamente organizada, que além da Catequese, trouxe vários frutos para a Colónia, como a ação político-social exercida de forma paralela, pois provinha de uma autoridade religiosa reconhecida pelo poder do Estado.

Desde cedo a expansão dos países ibéricos procurou se justificar na idéia de que essa era uma forma de agradar a Deus, difundindo o catolicismo ao angariar novas almas para a Igreja, mas escondendo interesses mais imediatos das Coroas. Baeta Neves, referindo-se ao plano de colonização do Padre Manoel de Nóbrega, registrou o seguinte : "... sujeitando-se o gentio ... a terra se povoará e Nosso



Senhor ganhará muitas almas e S.A. terá muita renda nesta terra ... " (2) (grifo nosso).

No Brasil colonial viviam europeus, índios e africanos, os quais foram amalgamando uma mentalidade profundamente peculiar, na qual a complexidade de culturas e credos era administrada de modo inteligente pela Igreja. Esta ajudava o colono a compreender aquele entrelaçamento de ações e interesses, ajustando-o à sua realidade. O papel da Igreja, então, ultrapassava a sua função mais imediata, que era a evangelização e, apoiada pelo Estado, assumia o total controle dessa sociedade em formação.

Aquela foi uma conduta ideológica que se consubstanciou nas construções religiosas, realizadas o mais próximo possível do modelo das igrejas em nave única que, valorizando o sermão do sacerdote, congregavam os fiéis para a mais imediata entrega da sua alma a Deus. O cenário da igreja em si, as expressões dos santos, a representação dos autos em encenações teatrais, as faustosas procissões carregadas de apelos dramáticos (segundo o modelo espanhol), tudo concorria para a persuasão do fiel. (3)

Na verdade, viver a vida social da Colônia era ligar-se estreitamente às atividades da Igreja; as festas santas eram uma ocasião ideal para congregar toda a população, dos mais importantes aos mais humildes, uns para ostentar seu poder, outros para venerar a imagem sagrada, todos, porém, ligados pela fé comum.

De fato, os jesuítas haviam desenvolvido na

Colônia uma ação catequética mais de superfície que de profundidade: era um tipo de fé que deveria ser demonstrado, consubstanciado nas grandes festas religiosas, na religiosidade teatralizada, com reflexos na vida social. Talvez esse aspecto, mais exterior que profundo da fé, perpetuando um certo caráter medievalista da Igreja sobre um povo inculto, reflita o sentido ornamental que desde cedo se revelou no estilo religioso colonial, numa adaptação da arquitetura jesuítica ao nosso meio. Sobre esse aspecto Ricardo Averini fez a seguinte observação :

*Se existe uma unidade em todo o âmbito da arte barroca colonial, ela está sob o signo do expressionismo, que precisamente surge compreendido como um reforço popular do sentimento à declaração mais explícita e intensa. (4)*

Na primeira fase da ação da Igreja no Brasil, atuaram primeiramente os Jesuítas e Franciscanos, e depois os Beneditinos, Dominicanos, Capuchinhos e Carmelitas, todos ligados à mesma postura ideológica : o século XVII foi o século das ordens religiosas regulares (5).

No entanto, ao longo do século XVIII, esse panorama mudou ; as ordens religiosas haviam enriquecido e eram donas de um enorme patrimônio oriundo de doações de terras ou adquiridos de uma maneira ou de outra pelos religiosos, em particular, e pelas ordens, em geral. O ciclo do ouro em Minas Gerais atraía muitos religiosos,

fato que causou um esvaziamento dos conventos do Norte e do Nordeste do Brasil. Portugal se apressou em administrar rigorosamente as terras mineiras e proibiu as Ordens Regulares de se estabelecerem em Minas Gerais.

A ação do Marquês de Pombal, ministro de D. José I (1750/1777) foi claramente pautada nos princípios do despotismo esclarecido, realizando várias reformas na economia, na administração e na educação.

Quanto a esse aspecto, o Marquês de Pombal buscou a secularização, isto é, procurou reconduzir a educação à direção do governo, e não mais permitir, nesse campo, o controle e administração das instituições eclesiásticas.

Tornou-se, portanto, inevitável o confronto direto entre o governo do Marquês de Pombal e a Companhia de Jesus. Os Jesuítas detinham a maior força política nos negócios internos do Estado e possuíam um imenso patrimônio nas terras da Colônia, representando, conseqüentemente, um grande entrave para os interesses da Coroa Portuguesa. Apesar de grande parte da cultura, no período colonial, ter origem nos trabalhos desenvolvidos pela Companhia de Jesus (nos seus colégios, conventos, seminários e igrejas), esses diversos fatores geraram uma grande crise, que atingiu seu clímax em 1759, com a expulsão da Companhia de Jesus de todas as terras pertencentes à Coroa Portuguesa.

Foi, portanto, em conseqüência desses acontecimentos, que começaram a se formar agrupamentos leigos junto às paróquias, os quais reuniam seus participantes nas igrejas dos conventos e colégios,

construindo depois suas sedes próprias : surgiam as Irmandades Terceiras. Sobre o crescimento dessas Irmandades observou Bazin :

*Na primeira metade do século o esforço construtivo havia se concentrado nas igrejas paroquiais; na segunda, deu-se o progresso das irmandades. Em nenhum outro lugar elas foram tão prósperas. Como a Coroa de Portugal havia proibido o estabelecimento das ordens monásticas na Capitania de Minas Gerais, os donativos piedosos foram canalizados para as confrarias, que então ergueram suas capelas de várias dimensões. As ordens Terceiras do Carmo e de São Francisco atraíram para si os mais ricos elementos pertencentes à melhor sociedade e sua emulação valeu-nos as mais belas igrejas da arte luso-brasileira. (6)*

Desse modo segundo Bazin, entre 1757 e 1804 surgiram em Minas Gerais várias capelas de Irmandades Terceiras, que testemunharam a concentração de riquezas, então canalizadas para as Confrarias. Assim, as grandes ordens religiosas que atuaram na primeira fase começaram a ceder posto ao clero secular - as Irmandades proliferavam animadas pelo Estado, que delas faziam (embora de forma indireta) um ponto de fiscalização junto à Igreja: essa luta latente atingiria seu clímax na segunda metade do século XIX.

Portanto, o crescimento do clero secular a partir

do século XVIII, caracterizou-se pela construção de um grande número de igrejas, uma vez que lhes tinham sido concedidas, pela Coroa, algumas regalias, tais como a propriedade de igrejas e capelas que viessem a construir, cemitérios, animais de sela, imagens, utensílios e mobiliários. Tornaram-se verdadeiros mecenas, dando oportunidade de trabalho a inúmeros artistas, que muito contribuíram para a prosperidade e amadurecimento artístico do período, caracterizado pelo aparecimento de algumas escolas regionais no Brasil - Minas, Bahia e Pernambuco.

Foi nesse momento que predominou o tipo de planta caracterizado por igrejas de dimensões maiores que as anteriores, de nave retangular, capela-mor profunda, ladeada por dois corredores laterais, com ligação direta com a rua, que a ligavam à sacristia e ao consistório, situados na parte posterior do edifício.

Tal solução atendia às necessidades de um edifício, no qual as atividades religiosas e assistenciais (das Irmandades ou Confrarias) se desenvolvessem paralelamente, sem que uma interferisse na outra. Pode-se observar que no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVIII e ao longo do século XIX, muitas igrejas foram construídas ou reformadas, reflexo do crescimento das Irmandades no período. Sobre o assunto observou Germain Bazin :

*Na mesma época, aproximadamente, duas igrejas foram construídas no Rio com plantas semelhantes : a Capela dos*

*Terceiros do Carmo (1752) e a dos Terceiros dos Mínimos de São Francisco de Paula (1759). A dimensão dessas capelas, se as compararmos com a dos Terceiros Franciscanos edificada no princípio do século, traduz perfeitamente a ambição dessas irmandades, que se tornaram ricas e poderosas na segunda metade do século XVIII. (7)*

O surto construtivo correspondente ao surgimento de novas Irmandades ou Confrarias foi notável: por volta de 1880 a Cidade do Rio de Janeiro estava dividida em vinte e uma freguesias, nas quais se encontravam cerca de cento e cinquenta igrejas, capelas públicas e particulares, originárias das primeiras ermidas e oratórios públicos, abrigando uma ou mais Irmandades ou Devoção. (8)

Se, durante o período colonial, a produção artística foi praticamente comandada pelas Ordens Regulares, que direcionavam todos os trabalhos por ela encomendados, desde a arquitetura até os elementos decorativos, agora o artista se subordinava às Ordens Terceiras através de suas mesas administrativas (constituídas por seis irmãos oficiais e sete definidores).

Ao primeiro período da ação da Igreja no Brasil, sob o domínio da Catequese (de 1500 a 1759), seguiu-se o período central sob o domínio do Regalismo, isto é, da mão forte do Estado sobre a Igreja (que abrange da segunda metade do século XVIII à segunda metade do século XIX,

aproximadamente).

Na segunda fase da ação da Igreja no Brasil o crescimento das ordens leigas foi apoiado pela Coroa Portuguesa através do Marquês de Pombal - representante típico do absolutismo português no século XVIII - que, como vimos, varreu do Brasil a Companhia de Jesus, elemento mais vivo da ação da Igreja na Colônia. Com a expulsão dos jesuítas dos domínios da Coroa portuguesa, em 1759, o crescente absolutismo estatal não iria encontrar obstáculos para a sua expansão : a política pombalina introduzia, assim, a fase do Regalismo na Colônia (isto é, o sistema dos regalistas ou dos que defendem as prerrogativas do Estado contra as pretensões da Igreja).

Aquela ação catequética, mais de superfície que de profundidade, abalou-se ainda mais porque, naquele período, começaram a chegar ao Brasil as idéias francesas que, além das reivindicações de independência, traziam embutidas as idéias de uma emancipação progressiva do Estado em relação à Igreja. Tais idéias enfraqueciam as estruturas intelectuais e morais da tradição católica da Colônia, dando início a um processo de crescente laicização da consciência brasileira. O racionalismo do século XVIII foi substituído aos poucos pelo liberalismo do século XIX, reforçando a postura de gradual rompimento do Estado com a Igreja, ao longo do século.

Este não foi um acontecimento isolado : na Europa o enfraquecimento da Igreja motivara o movimento do Tradicionalismo (dentro da corrente filosófica do

Espiritualismo Francês) que pretendia resgatar a posição do Catolicismo como a única religião possível, assim como o regime monárquico, ambos enfraquecidos pela Revolução Francesa, que proclamara a independência absoluta do indivíduo.

No entanto, desde a vinda da Coroa Portuguesa para o Brasil, ficara definida a direção política do Estado, agora cada vez mais aberto ao contato com outras culturas européias, que iam aos poucos introduzindo elementos de dissolução na cultura colonial (9). Na vida política, portanto, dominava o Regalismo, isto é, a concepção de que a Igreja era uma instituição do Estado ou pelo menos, a ele subordinada, pois dele recebia apoio financeiro : a Constituição de 1824, e o Ato Adicional de 1834, vieram reforçar a supremacia do Estado sobre a Igreja.

É preciso que juntemos a isso um novo fator - o fortalecimento crescente da Maçonaria, introduzida no Brasil no final do século XVIII, da qual participavam, em 1822, figuras da mais alta importância como José Bonifácio de Andrada e Silva (então Grão-Mestre do Grande Oriente, cargo depois exercido pelo Imperador D. Pedro I) (10). O reforço à posição regalista do Estado aconteceu na promulgação do Ato Adicional de 1834, que passou a considerar bispos e padres como funcionários públicos e suprimiu várias congregações religiosas (Capuchinhos, em Pernambuco, Carmelitas, na Bahia, dentre outras).

Esses fatos refletem a mudança decisiva no jogo de forças entre o Estado e a Igreja, cujo poder foi sendo



corroído cada vez mais ao longo do século XIX. Assim, na metade do século, vários representantes da Igreja já haviam cedido às idéias maçônicas, ao mesmo tempo em que novas correntes de pensamento como o Hegelianismo, o Positivismo, o Evolucionismo e o Materialismo se introduziam nas escolas de Direito, de Medicina, de Engenharia, na Escola Militar e nos meios cultos em geral.

Dentro desse panorama, o pensamento filosófico encontrou uma direção natural na Corrente dos Ecléticos, que marcou um momento de transição entre a filosofia colonial e a do Brasil independente, através das idéias aqui propagadas, principalmente, por frei Francisco de Mont'Alverne, responsável pela primeira publicação sobre o assunto no Brasil (Compêndio de Filosofia, 1859). O Ecletismo Filosófico poderia ser sintetizado da seguinte maneira :

*É mister escolher o que há de verdadeiro em cada sistema, deixando de lado o erro que cada sistema encerra e construir uma filosofia integral - o ecletismo - concebido como a união sincrética das escolas mais antagônicas. (11)*

O fato de que o século XIX assistiu ao desenrolar de acontecimentos de grande importância para sua história, atingiu profundamente a consciência nacional, mergulhando-a nas águas confusas das várias correntes de pensamento. Disse Sérgio Buarque de Holanda sobre as tendências

daquele momento :

*De todas as formas de evasão da realidade, a crença mágica no poder das idéias pareceu-nos a mais dignificante em nossa difícil adolescência político-social ... O mundo acabaria irremediavelmente por aceitá-las só porque sua perfeição não poderia ser posta em dúvida e se impunha obrigatoriamente a todos os homens de boa-vontade e de bom senso ... E a nossa história, nossa tradição, eram recriadas de acordo com esses princípios inflexíveis. (13)*

Portanto, em relação à corrente do Ecletismo Filosófico, pode-se dizer que a mesma condizia com os ideais da Monarquia, na medida em que era uma filosofia de conciliação e parecia ser a orientação mais adequada àquele período histórico do país. No dizer de Clovis Bevilacqua, era uma corrente apresentada como "aquela que mais profundas raízes encontrou na alma brasileira" (12). No entanto, a situação da Igreja perante o Estado era cada vez de maior enfraquecimento - O Aviso de 19/05/1855, através de Nabuco de Araújo, proibiu a entrada de noviços em qualquer convento ou mosteiro de ordem religiosa no Brasil. Em 1873 a situação culminou na Questão Religiosa, uma grave questão que colocou frente a frente as forças da Igreja, do Estado, e da Maçonaria, organização fortíssima naquele momento. A Maçonaria travava luta contra a Igreja nos

acontecimentos relativos à unificação da Itália (não desejada pela Igreja, que não queria perder os Estados Pontifícios). Fortalecida no Brasil pela filiação de figuras ilustres, teve um papel de peso na Questão Religiosa, que na verdade, refletia a insatisfação da Igreja diante das pressões do Estado.

A Questão Religiosa teve repercussões profundas, tanto sobre o Império, como sobre a Igreja, contribuindo para mostrar as contradições do regime imposto pela Constituição de 1824, seu autoritarismo excessivo, incentivando ainda a idéia de separação entre a Igreja e o Estado, defendida pelos republicanos.

Quanto à evolução do pensamento, podemos dizer que as tendências filosóficas foram, aos poucos, cedendo à corrente do Positivismo, o mais forte movimento chegado ao Brasil naquele período, o qual evoluiu aproximadamente a partir de 1874, chegando ao final do século. Seguindo-se ao movimento eclético (que representou um momento de mudança e de conciliação, preparando o caminho para o amadurecimento do Estado), o Positivismo apresentou-se como uma corrente que se ancorava no desejo das elites de reorganizar a política nacional, tendo exercido grande influência e atuação no movimento republicano.

Este era, portanto, o cenário do século XIX, no qual se tratavam os conflitos entre o Estado e a Igreja, em que se entrecruzaram diferentes tendências filosóficas (principalmente a partir de 1850) e também o cenário em que o artista Pádua e Castro produziu as suas obras.



### Notas do capítulo

(1) A primeira Ordem Religiosa a atuar no Brasil foi a dos Franciscanos, mas já em 1549 a Ordem dos Jesuítas iniciava a sua ação catequética, nas terras da Colônia, atividade que não foi superada por nenhuma outra Ordem. Sua ação foi muito extensa - a exemplo da história das Missões no Sul, que representam quase que um estado à parte no país - e de grande valor cultural, na formação da mentalidade nacional.

(2) BAETA NEVES, Luís Felipe. O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios. Rio de Janeiro. Forense - Universitária, 1978, p. 158.

(3) Essas procissões eram ainda importantes acontecimentos no Rio de Janeiro, no século XIX, e foram descritas por vários cronistas da época. Thomas Ewbanck, em seu livro Vida no Brasil, trata do assunto : capítulo XVII (procissão saída da igreja de Bom Jesus, na Rua do Sabão); capítulo XX (Procissão do Enterro); capítulo XXXI (Procissão de Corpus Christi). Apesar de referir-se a "um espécime embora modesto desses espetáculos eclesiásticos - históricos ..." descreve a pompa que ainda neles havia : "... contei cinquenta anjos ricamente trajados ..." (os pais se rivalizavam em vestir as filhas com o que fosse melhor). EWBANCK, Thomas. Vida no Brasil. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: Belo Horizonte: Editora

Itatiaia, 1976.

(4) AVERINI, Ricardo. Tropicalidade do Barroco. In Revista Barroco nº 12. Belo Horizonte : Imprensa Universitária, 1982/1983, p. 334.

(5) O poderio dessas Ordens Regulares ainda era bem forte no século XIX; Thomas Ewbanck descreve sobre os monges beneditinos - "... além de possuir a maior parte de algumas ruas e outras ruas inteiras, onde as lojas rendem os melhores aluguéis, os padres têm propriedades em cada uma das dezoito divisões do Império, principalmente no Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Em algumas plantações chegam a empregar 1000 escravos ... numerosas gerações de moças e rapazes de cor lá são criadas (Ilha do Governador) até terem idade suficiente para serem enviados ao trabalho nas propriedades do interior". —. A vida no Brasil. Obra citada, p. 102.

(6) —. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, p. 208.

(7) —. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, p. 245.

(8) Na segunda década do século XVIII surgiram no Rio de Janeiro, dentre outras, as Irmandades da Cruz dos Militares (1700); de N. Senhora da Lapa dos Mercadores

(1749); do Senhor dos Passos (1737); de N. Senhora Mãe dos Homens (1758); de Santa Ifigénia (1747); São Domingos (1797); de São Francisco de Paula (1756). Ao findar a Monarquia a cidade (corte de Município Neutro, pelo Ato Adicional de 12/08/1834) estava dividida em vinte e duas freguesias, a saber : São Sebastião (1569); Candelária (1634); Irajá (1644); Jacarépaguá (1661); Campo Grande (1673); Ilha do Governador (1710); Inhaúma (1749); São José (1751); Santa Rita (1751); Guaratiba (1755); Engenho Velho (1762); Ilha de Paquetá (1769); Lagoa (1809); Santana (1814); Sacramento (1826); Santa Cruz (1833); Glória (1834); Santo Antônio (1854); São Cristóvão (1856); Espírito Santo (1865); Engenho Novo (1873); Gávea (1873). SANTOS, Noronha; BERGER, Paulo. As freguesias do Rio de Janeiro. R.J.: ed. Cruzeiro, 1965, p. 7 e 8.

(9) "a revogação da legislação que vedava aos estrangeiros a sua presença na Colônia permitiu a chegada de centenas de europeus, franceses, ingleses, alemães, italianos, suíços, norte-americanos ... Eram, no início do século, 4324 almas que se somavam a mais 2400 portugueses, 993 franceses (nas mais variadas atividades); os ingleses eram comerciantes, homens de negócio que se beneficiavam dos favores concedidos pelo tratado de comércio firmado com a Inglaterra". HOLANDA, Sérgio Buarque de. História geral da civilização brasileira. São Paulo : Difusão Editorial S.A., 1982, p. 324.



(10) A Maçonaria fora introduzida no Brasil pelo botânico Manuel de Arruda Câmara, pernambucano, que estudara em Coimbra e em Montpellier, onde conhecera as idéias de D'Alembert e Condorcet. Estabelecendo-se em Pernambuco, divulgou as idéias dos Enciclopedistas franceses e estimulou os movimentos emancipacionistas e republicanos (1817/1824) cujas idéias se irradiaram depois para o sul do Brasil. LIMA, Alceu Amoroso. Síntese da evolução do catolicismo no Brasil. Rio de Janeiro : Editora Delta, 1962.

(11) PADOVANI, Umberto; CASTAGNOLA, Luís. História da filosofia. São Paulo : Edições Melhoramentos, 1978, p. 425.

(12) O Ecletismo no Brasil era filho legítimo do Ecletismo Francês, criado por Victor Cousin, que pertencia à corrente do Espiritualismo Francês, introduzido por Royer Collard, na França. O Ecletismo Francês combinou diversos sistemas de filosofia provenientes das idéias de Kant, Hegel, Schelling e Condillac. COSTA, João Cruz. "O pensamento humano". In Enciclopédia Delta Larousse, v.4. Ed. Delta S.A., 1962, p. 2036.

(13) HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1988. P. 117 e 119.

(14) BRAUDEL, Fernand - História e ciências sociais, Lisboa: Editorial Presença Ltda. - 1959, p. 10.

## CAPÍTULO II

### A TALHA

Os edifícios religiosos ocidentais, desde as antigas civilizações gregas e romanas, estavam decorados com elementos em entalhe de madeira, embora esse acervo, anterior à Idade Média seja escasso, não tendo sobrevivido até os nossos dias. Na Idade Média, a necessidade de lançar mão do recurso da imagem nas inúmeras igrejas então construídas, levou os entalhadores a demonstrarem a sua habilidade e aperfeiçoar a técnica do entalhe, uma vez que era necessário aproveitar a versatilidade da madeira como excelente matéria-prima para essa forma de expressão artística.

Na Idade Média as talhas eram geralmente pintadas com colorido rico, e muitos tetos foram também revestidos de madeira entalhada e pintados de dourado ou azul; as vigas de algumas abóbadas góticas recebiam, às vezes, tratamento decorativo em entalhe, havendo ainda, nos seus extremos, formas trabalhadas em alto-relevo aplicado.

Preterida pela escultura em pedra, essa forma de arte somente ganharia verdadeiro impulso depois do século XVI, alcançando seu maior entusiasmo na fase barroca; foi uma forma de expressão característica de Portugal, sendo introduzida no Brasil pelos mestres portugueses. Para falarmos dessa forma de expressão artística, no entanto, devemos, primeiramente, abordar as questões sobre a sua



técnica, sua função dentro do espaço religioso e sua evolução em Portugal, no Brasil e especialmente no Rio de Janeiro, nosso especial interesse. Considerar os caminhos percorridos pela talha significa abordar aspectos da arte em geral, pois essa visão de conjunto torna-se necessária, para a compreensão das transformações estilísticas que atingiram, no Brasil, esse fazer artístico.

## 2.1 - As questões relativas à técnica da talha em Portugal e no Brasil.

Entalhar é esculpir em madeira, pedra, osso, marfim ou outro material de maior ou menor resistência, utilizando para isso um instrumento adequado para desbastá-lo, desde o bloco primitivo, ao modelo final, em busca de determinada forma. Cumprida essa etapa, o artista dará polimento e aplicará cera, verniz, policromia ou douramento na peça.

Tratando, em nosso trabalho, da análise da talha religiosa, vamos nos ater ao entalhe em madeira para as igrejas, em suas várias formas de apresentação, uma vez que nisso se define popularmente a técnica da talha : "Termo que se usa para caracterizar a decoração escultórica em madeira, do interior das igrejas", muito difundida em Portugal e no Brasil. (1)

A escolha do tipo mais adequado de madeira para a fabricação da peça é uma preocupação primordial no

processo: a partir do bloco inicial o artista entalha uma peça em pleno vulto - um anjo, uma coluna - ou um relevo aplicado - uma folha de acanto, uma rocalha. É importante considerar, desde a escolha da madeira, o tipo de acabamento que será aplicado - se douramento, policromia ou enceramento; a resistência da madeira - as mais macias para certos trabalhos ou mais duras para outros; o estado da madeira - que deve estar bem seca. (2)

Além da escolha correta e adequada da madeira, pesa também, no processo, a qualidade do ferramental : o entalhador (ou escultor, ou toreuta, ou ebanista) ao procurar alternativas para a arte do entalhe, criou um ferramental cada vez mais adequado às suas necessidades. Por volta do século X, na Europa, entalhadores, marceneiros e carpinteiros formavam uma só corporação; o que deu impulso à formação de classes distintas foi o surgimento de ferramental mais diferenciado para cada função, aperfeiçoado por volta do século XV.

As principais ferramentas de entalhe eram o formão de corte reto e a goiva de corte curvo. O avanço técnico afetou a qualidade do ferramental quanto ao corte e à durabilidade da lâmina, mas a maneira pela qual as ferramentas são utilizadas mudou pouco através das épocas, dependendo sempre da destreza manual ligada ao olhar e à sensibilidade do artista. (3)

A arte da talha alcançou a Península Ibérica através dos mestres vindos do norte da Europa e ali encontrou grande possibilidade de expansão, não só na

Espanha, como em Portugal..

Fixando-nos nos problemas da técnica e da posição do entalhador, em Portugal - premissas para entendermos também tais questões em relação ao Brasil - observamos que havia posições bem distintas, relativamente aos diversos ofícios, o que pode ser explicado na observação:

*Os oficiais mecânicos se agrupavam em bandeiras, tinham seus padroeiros, seus regimentos, elegiam seus mestres e tinham seus juizes do povo com assento no Senado da Câmara ... As corporações de ofícios, as bandeiras e as confrarias tinham funções distintas, mas por vezes ocorria a reunião das três numa só instituição (ocasião em que o regimento e compromisso tornavam-se um único documento). Foi o que sucedeu com a "Bandeirita do Bem-aventurado San José, dos officiaiz dos carpinteiros e pedreiros desta Cidade de Lisboa", cujo Regimento e Compromisso, de 1501, acha-se transcrito em livro do arquivo da Irmandade de São José do Rio de Janeiro. (4)*

Pelo regimento que regula o assunto, datado de 31 de dezembro de 1549, os sambladores, entalhadores e imaginários (assim classificados pela Casa dos Vinte e Quatro, Grémio Geral dos Ofícios até 1834) eram todos carpinteiros de marcenaria. formavam, portanto, uma classe única, enquanto nesse período, no resto da Europa, os



entalhadores já estavam organizados em uma classe distinta.

(5)

A Casa dos Vinte e Quatro, em Lisboa, era formada por vinte e quatro oficiais mecânicos e elegia o juiz do povo, escrivão e dois procuradores para o Senado da Câmara. Essa instituição foi proibida de se organizar no Brasil, segundo o modelo de Lisboa, mas aqui surgiram fórmulas próximas havendo, por exemplo, a possibilidade de reunir quatro representantes da nobreza e mais quatro oficiais mecânicos para serem ouvidos nos negócios mais importantes (como lembra Vieira Fazenda ter acontecido, em 1730, no Rio de Janeiro).

Portanto, em Portugal, o regulamento dos ofícios mostra que os ensambladores e entalhadores pouco se diferenciavam, sendo ambos construtores de retábulos; por outro lado é possível que os entalhadores também esculpisse imagens, como os imaginários. Documentos provam que os ofícios de marceneiro e entalhador continuaram ligados até o século XVIII (6). Caberia, tanto a um quanto ao outro, a execução de peças de madeira para as igrejas ou o mobiliário de uso comum, residindo aí a distinção entre eles. Se a peça tivesse escultura, seria fabricada pelo entalhador; se não, seria fabricada pelo ensamblador ou carpinteiro.

O entalhador era formado na oficina de um mestre que iniciava no máximo dois aprendizes, pelo tempo mínimo de cinco anos (embora, no Brasil, tenha-se permitido até quatro aprendizes para cada mestre). Após comprovar a sua

capacidade perante os juizes eleitos, do officio, poderia abrir a sua loja, mas ainda era submetido a uma inspeção, de tempos em tempos, para manter perfeição e qualidade no que produzia. No Brasil, além das licenças por cartas de exame, para o exercício do trabalho profissional, também eram concedidas licenças graças a pagamentos de fianças (ver dicionário de Judith Martins, que se refere aos artistas e artífices de Minas Gerais, na bibliografia).

A encomenda da obra era aberta em concorrência e fixada por contrato registrado em cartório. A entrega da obra no prazo determinado era subordinada à aprovação de uma comissão, formada por mestres oficiais vindos de fora.

No contrato ficava registrado o tipo de madeira a ser utilizada, pois a sua excelência influiria diretamente na qualidade da obra. Em 1733 o padre Inácio Piedade de Vasconcelos (7) apontou diversas qualidades de madeira utilizadas em Portugal pelos entalhadores - o bordo (carvalho) era a mais comum, sendo importada para o país, por ser considerada de excelente durabilidade e boa para talhar. O castanho, muito comum na região do Porto; o louro; o cedro, o espenque, o genipapo, o buxo (muito comum no país e de excelente durabilidade); o cipreste (que imita o buxo); toda a árvore de fruta de espinho (várias espécies). Para as partes da igreja que não seriam douradas (grades, por exemplo) empregavam jacarandá e outras boas madeiras do Brasil. Usavam ainda o cedro e o castanho, na Ilha da Madeira.

A obra, ao término do entalhamento, deveria



receber um revestimento em policromia ou douramento e para essa etapa do trabalho era necessário fixar novo contrato com os pintores - douradores (8). Pela análise de alguns documentos antigos é possível acompanhar os métodos de acabamento utilizados pelos mestres portugueses que, de modo geral, obedeciam às seguintes etapas apontadas por Robert Smith :

Primeiro era preciso preparar a superfície. Era costume aparelhá-la duas vezes com cola para encher todas as fendas e irregularidades da madeira. Inseriam-se espigas revestidas de lona nas rachas maiores, quando não se empregavam grampos de metal. Polida a superfície cobria-se de várias camadas de gesso para receber umas demãos de bolo de uma terra vermelha própria, para lhe dar a elasticidade essencial ao processo de brunir o ouro, aplicado em folhas sobre esta base, tão cuidadosamente preparada ... Para dar ao ouro lustro e luminosidade, brunia-se em geral toda a superfície, mas freqüentemente certas zonas foram douradas " de ouro matte muy bem cuberto". Outras fingindo cortinas e demais panos, roupas de santos e anjos, bandeiras, etc. Policromavam pelo processo de estofado. Segundo esta técnica, aperfeiçoada em Espanha, a pintura aplicada sobre ouro raspava-se parcialmente para deixar aparecer o ouro sobre desenhos sugestivos de brocado e outros estofos ... e também na

*representação de tecidos os pintores outras vezes traçavam desenhos em ouro sobre a pintura. Na pintura dos retábulos a cor predileta era a azul, desde a época medieval, quando os guarda-pós recebiam esta cor à imitação do céu noturno. Finalmente, em todas as épocas, mas sobretudo ao terminar o século XVI e na segunda metade do XVIII, os pintores imitavam pedra fingindo mármore de diversas cores, não somente na madeira dos retábulos, como também nas colunas e nas frestas de pedra. (9)*

Os pintores-douradores passavam por um exame para comprovar a sua total capacidade para tratar a peça em todas as etapas do processo. Havia a técnica do douramento a água, a mordente, de pratear, estanho, azular, branquear, envernizar a fogo, dentre outras. Embora desempenhassem uma atividade altamente técnica (visando fino acabamento) também trabalhavam com gosto e sensibilidade visando tirar o melhor efeito possível do entalhe. No entanto, em 1696 houve um protesto contra a sua classificação como pintores, os quais estariam desempenhando uma arte puramente mecânica. Para os que assim pensavam os pintores de quadros seriam os verdadeiros pintores, embora algumas vezes desempenhassem também as funções de pintores-douradores.

A arte do entalhe foi trazida ao Brasil pelos mestres portugueses que aqui introduziram esse fazer artístico, orientando todo o processo desde o cuidado com a

escolha da madeira, a técnica do entalhe e o acabamento por dentro, policromia e douramento.

Fazendo um levantamento na região de Minas Gerais, a título de amostragem, veremos que inúmeros entalhadores eram portugueses, seus filhos, ou seus discípulos. O Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, de Judith Martins, registra o nome de vinte e três pintores (10) (os quais foram responsáveis por pinturas de forro de teto, de imagens, douramento e policromia em talhas). Apenas um desses nomes foi apontado como ensamblador, por outro lado, não há registro de nenhum entalhador ter sido contratado para trabalhos de douramento ou policromia em talhas.

Se analisarmos os registros de contratos do artista Manoel da Costa Ataíde, por exemplo, veremos que no Brasil se praticavam os mesmos cuidados para a encomenda e fiscalização da obra, como em Portugal; por outro lado, as técnicas empregadas deviam ser bem semelhantes, sofrendo as adaptações necessárias às regiões, no que se refere ao uso de certos materiais.

Na igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, por exemplo, Manoel da Costa Ataíde assinou contrato para "encaixar, doirar e pintar várias imagens" (1806); e obra de pintura e douramento da igreja (1807 a 1811). Em São Francisco de Assis de Mariana (1804) "fez a entrega do trono e altar-mor por ele dourados ... depois de examinados pelos professores João Lopes Maciel e Francisco Xavier Carneiro" (seguindo a mesma sistemática de Portugal) sendo



ainda obrigado segundo contrato a "pintar e dourar os castiçais do altar"; ainda executou o retrato de S.M. Imperial para a Câmara local (11). São, portanto, múltiplas atividades ligadas à pintura em geral e não somente à pintura e douramento da talha. É importante que verifiquemos que não só o estilo, mas a confecção da peça, e o fazer artístico, seguiram a tradição portuguesa (fato bem aceitável por tratar-se de uma atividade que, além do sentimento inerente à arte, também se apóia em uma base técnica que poucas modificações sofreu ao longo da história da talha).

O Rio de Janeiro, pela sua situação litorânea, deve ter incorporado a técnica portuguesa na sua forma mais pura, pelo contato mais direto com os mestres portugueses, cujos exemplos magníficos são a talha da igreja do Mosteiro de São Bento e da Igreja de S. Francisco da Penitência, esta, obra dos mestres portugueses Manoel de Brito e Francisco Xavier de Brito. (12)

Para conhecer melhor as técnicas de acabamento que foram utilizadas na talha do Rio de Janeiro entrevistamos a professora e restauradora Marilka Mendes (EBA, UFRJ), que fez a restauração da talha da igreja de Nossa Senhora de Bonsucesso, no Rio de Janeiro. Por esse motivo torna-se muito importante o depoimento da referida professora, que nos prestou preciosos esclarecimentos, os quais, pelo seu caráter técnico e detalhado, seguem em ANEXO. (Ver item D do ANEXO)

## 2.2 - O papel da talha no espaço religioso

A força viva de uma imagem no espaço religioso sempre foi utilizada pela Igreja : na Idade Média, em meados do século X, a Arte Românica começou a revestir determinados locais do edifício religioso com esculturas entalhadas em pedra, com o objetivo de criar no fiel um apelo à emoção, visando a sua submissão a Deus e à Igreja, ensinando ... e submetendo.

Durante a evolução da Arte Gótica a escultura se espalhou pelos espaços possíveis do exterior do edifício, enquanto os interiores eram ocupados pelo vitral, que fechavam os vãos das paredes vasadas, com seus painéis coloridos. Lentamente a talha em madeira começou a se manifestar nos cadeirais e nos primeiros retábulos, surgidos na Flandres e na Alemanha.

Com o movimento da Contra-Reforma, apesar do Concílio de Trento tentar "reduzir as iniciativas em matéria de iconografia e as do bispo em matéria de jurisdição", proliferaram os temas iconográficos ligados às novas lendas dos santos a aos livros apócrifos (13). Para Francastel a questão assim se explicaria :

*... foram os clérigos, principalmente os jesuítas, que se adaptaram às exigências da devoção popular, afastando-se sensivelmente do espírito que havia animado os Padres do Concílio, e não os clérigos que orientaram a imaginação e sensibilidade do povo. Tudo indica que o*

*grande surto da iconografia religiosa dos séculos XVII e XVIII produziu-se sem dúvida de acordo com a Igreja, mas em oposição formal à maioria dos Padres do Concílio de Trento; que em suma, ele foi suportado e não desejado. Uma coisa é certa; em todo caso: não se poderia, sem exagero, atribuir à influência direta do Concílio toda a evolução da iconografia e da arte cristãs durante as gerações seguintes. (14)*

A arte servia de modo mais direto à religião, explorando temas ligados ao martírio dos santos, heroísmo, êxtase, triunfo, teatralidade das emoções, misticismo, os quais se ligavam à estética do Barroco, numa tática de persuasão - através da imagem buscava-se a intimidade, o interior de cada um, o que, num segundo momento, explodiria na fé generalizada que liga todos os homens. Esse processo deveria ocorrer no interior da Igreja : não tendo sido concebido como um edifício comum, o edifício da Igreja carrega em si uma múltipla simbologia representando, ao mesmo tempo, a cruz que remete ao sacrifício do Cristo e à sua promessa de retorno; a Jerusalém celeste, a casa de Deus, morada eterna. (15)

Toda essa força simbólica encontrou, a partir do século XVI, uma oportunidade extraordinária para ordenar-se metaforicamente no interior da igreja, no qual a cúpula, por exemplo, pode ser a representação da abóbada celeste ou a entrada para o céu, para o espaço sagrado. O óculo da cúpula pode remeter à idéia do olho divino a espreitar o



mundo; a luz, que dele filtra, pode ser explorada como fonte de luz celeste a iluminar o espaço religioso. (16)

A Igreja passou a ser vista, então, não mais como um espaço espiritual, mas um espaço cênico sagrado, que difere do mundo real, atraindo o fiel para uma intimidade cada vez maior com o divino, através da ação didática, evangelizadora e catequética do sacerdote.

A revolução formal do Barroco fez da talha, portanto, um meio de extraordinária expressão : criou um cenário metafórico utilizando imagens com gestos teatralizados, a representação da dor e do sofrimento dos santos e mártires, a presença de figuras simbólicas e alegóricas, que se revelam por todo o espaço interior da Igreja. Foram usadas técnicas para efeitos fingidos, como o faiscado, o douramento, a policromia, os falsos mármore e metais, e o jogo de luz revelado entre os cheios e os vazios. (17)

É importante notar que algumas partes da igreja passaram a receber um tratamento especial, como o púlpito (por ser o local onde era proferido o sermão); o coro (pois a música enfatizava esse processo de persuasão), as portadas, etc. Entretanto, o ponto mais importante da igreja é o altar, cuja simbologia remete à idéia do templo e do universo. "É o recinto onde o sagrado se concentra com o máximo de intensidade; é a seu pé que se realiza o sacrifício e por isso ele é mais elevado que o seu derredor" (18). Tem ainda o significado de porta de entrada para o divino : assim, a função da talha é criar uma

representação visual de um espaço imaginário, de modo a convidar o fiel a transpor a porta celestial.

Naturalmente o ponto privilegiado da igreja é a capela-mor, abrigando o altar-mor, onde o retábulo evolui de modo extraordinário para corresponder à sua mais imediata função. Junte-se ao retábulo-mor os altares laterais, apainelados, tribunas, púlpitos, coro, pilares, tudo revestido com a talha dourada e policromada, num momento em que o horror ao vazio levou o artista a decorar todas as superfícies possíveis da igreja.

"No fim do século XV e princípios do XVI criaram-se as bases da talha policromada e dourada como uma das maiores expressões da arte ibérica" (19). No século XVIII a talha alcançava um grande prestígio na decoração dos interiores das igrejas portuguesas, influenciando mesmo as plantas dos edifícios e suas coberturas. Por outro lado, se necessário (segundo Robert Smith), o entalhador adaptava o seu ofício aos esquemas da arquitetura barroca e rococó, o que prova a importância dessa forma decorativa naquele momento, para os portugueses.

No Brasil, durante o período colonial, a igreja representou o centro da vida social, congregando, de um modo ou de outro, as atividades dos núcleos de povoamento, num tempo em que era difícil definir onde acabava a ordem do Estado e onde começava a ordem da Igreja. Portanto, nas colônias ibéricas, a Igreja desempenhava o duplo papel de morada divina, símbolo do poder maior e da autoridade suprema, mas representava também a idéia do palácio, do

poder temporal. Desse modo a figura do sacerdote conjugava o poder religioso e o secular, ao mesmo tempo. Vale dizer que no Brasil o que se passava no espaço fechado da igreja refletia, na verdade, a realidade do espaço fechado da sociedade colonial: esse espaço, portanto, deveria ser concebido de modo especial.

A força da talha foi experimentada desde cedo no Brasil, mas, como em Portugal, foi durante o século XVIII que essa forma artística encontrou seu momento mais expressivo, seja na escola do Nordeste, na escola Baiana e mais intensamente na escola Mineira, como observou Myriam Ribeiro :

*O Rococó só iria encontrar terreno próprio para desenvolvimento de suas potencialidades na região das Minas Gerais, colonizada a partir dos primeiros anos do século XVIII, especialmente nas novas igrejas construídas por Irmandades e Ordens Terceiras. Conseqüentemente à proibição expressa de se instalarem conventos de ordens regulares na região das minas de ouro, nela proliferaram essas igrejas construídas por associações leigas que, livres do tradicionalismo arquitetônico e artístico imposto pelas ordens monásticas, deveriam constituir privilegiado campo de expansão para o novo estilo. (20)*

A arte da talha encontrava a sua força criadora na



região mineira onde se destacaram principalmente Xavier de Brito, Vieira Seivas e Aleijadinho, ao qual coube "algumas das realizações máximas do estilo em Minas, como a obra-prima que constitui a decoração da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis". (21)

No século XIX, com a continuação do surto arquitetônico ligado à expansão das Ordens Terceiras e Irmandades, a talha manteve a sua presença nos interiores das igrejas no Brasil, sem perder sua força expressiva, apesar de novas manifestações ligadas ao gosto neoclássico exigirem adaptação dessa expressão artística aos motivos ornamentais retomados a épocas precedentes, reinterpretados numa nova linguagem metafórica.

### **2.3 - A evolução da arte da talha na Europa e especialmente em Portugal**

Na Idade Média o entalhador de madeira ocupava um lugar inferior na escala social e a sua obra não era valorizada; pela rudeza dos tempos, quando o mobiliário era muito rústico, o entalhe na pedra era mais apreciado que na madeira. Assim sendo, a classe dos entalhadores, por volta do século X, era englobada na dos marceneiros, que empregavam também a faca, além do machado e da serra (22) Por volta do séc. XIII os entalhadores, buscando um maior prestígio, realizavam ainda trabalhos imitando pedra ; um exemplo magistral é o cadeiral da Catedral de Chester, na

qual uma minuciosa talha em madeira criou um conjunto de elevados pináculos, imitando os efeitos dos motivos semelhantes em pedra.

Por volta do século XV, a posição do entalhador começou a ser valorizada, a sua arte passou a ter mais aceitação: no norte da Europa observou-se um desenvolvimento evidente na decoração de interiores e no mobiliário das catedrais. Embora ainda inferiorizados em relação àqueles que trabalhavam a pedra, os entalhadores iam aos poucos despertando o interesse para aquela forma de arte, para a qual transferiram primeiramente os efeitos da pedra, provando finalmente a individualidade da técnica do entalhe em madeira. Em 1480 observava-se, por exemplo, uma belíssima grade de madeira entalhada e policromada, na igreja de Favuet, França. (24)

Embora o interesse do nosso trabalho seja a talha religiosa, não podemos deixar de considerar que essa forma de expressão incorporou elementos ornamentais da arte decorativa profana, adaptando-os ao seu vocabulário. Assim sendo, desejamos apontar, como um dado de real importância, o progresso da técnica do entalhe em madeira para a decoração de interiores.

É nesse contexto que a arte da talha alcançou o seu amadurecimento : nas peças de mobiliário francês, italiano, alemão, austríaco, inglês, dentre outros, pode-se apreciar, a partir do século XVII, as mais extraordinárias realizações. A partir de então os entrepanos das paredes, portas e tetos eram profusamente trabalhados em



baixo-relevos entalhados, formando um conjunto harmónico com o mobiliário. No século XVIII, no período rococó, a arte da talha alcançou uma enorme popularidade : os móveis eram parte integrante da decoração interior e o entalhador ocupou uma posição de destaque, trabalhando a madeira da mais alta qualidade. (25)

A técnica da talha religiosa, por outro lado, ganhou grande impulso com os artistas do norte da Europa : segundo Robert Smith, com a restauração de certas técnicas utilizadas em construção de madeira (abandonadas desde o fim da época romana) e com o surgimento de novas ferramentas, os Países Baixos, a Alemanha e o norte da França enriqueceram-se de obras-primas executadas em carvalho, como retábulos e cadeirais (ver exemplo significativo no retábulo alemão de Uberlingen, Sto. Nikolaus). (26)

Havendo rápida expansão dessa forma de arte, vários mestres introduziam o gosto pelo entalhe na Espanha (cujas primeiras manifestações remetem ao retábulo da cartuxa de Miraflores, em Burgos, obra de Gil Siloé (1546-1549), sendo os maiores exemplos, na Espanha, os da catedral de Toledo (1498/1504) e de Sevilha (1482/1564) (27). Em Portugal o melhor exemplo é o altar-mor da Sé Velha de Coimbra, esculpido pelos mestres flamengos Olivier da Gand e Jean d'Ypres, entre 1498 e 1508. O novo gosto adaptou-se, de modo extraordinário, à alma dos portugueses e espanhóis e, sobre o assunto, observou Robert Smith que :

Na sua primeira fase, entre fins do século XV e começos do XVI, a talha era ainda um elemento exótico introduzido por alguns dos melhores escultores da Flandres, como Olivier da Gand e seus discípulos. Produziram em Portugal, às expensas de D. Manuel e do alto clero, em vastos retábulos e cadeirais góticos de sés e mosteiros, hoje quase todos destruídos. Com uma nova geração de artistas portugueses estabeleceu-se depois a transição para a linguagem do Renascimento, de que sobreviveram raras obras como o púlpito do museu do Porto. Na mais notável peça do Renascimento, o majestoso cadeiral de Belém, as reminiscências da arquitetura original e os caprichos da iconografia gótica desapareceram para dar lugar às novas fantasias, de índole clássica, nos ornatos inspirados nas gravuras maneiristas da Antuérpia e outros motivos italo-franceses bem anteriores.

(28)

A técnica da talha introduzida em Portugal viria se tornar a força extraordinária da arte barroca no país, expandindo-se dentro do vocabulário e da tendência local. Muitas vezes combinada com o azulejo, a talha deu uma característica própria aos interiores das igrejas portuguesas, decorando retábulos, púlpitos, paredes, o coro, num vocabulário próprio, adaptado pelos entalhadores portugueses aos diversos estilos, do Manoelino ao Neoclássico, no século XIX.

Sua evolução foi notável : sob o tratamento da pintura policromada ou do douramento, expressou-se de maneira magistral, dando personalidade à arte portuguesa, principalmente depois da fase gótica (período em que a talha apresentava muitas semelhanças entre as artes de Espanha e Portugal), enquanto a talha em madeira declinava no resto da Europa, exceto na Alemanha.

No início do século XVI, portanto, desenvolveu-se em Portugal o estilo Manuelino, que adotou uma ornamentação delirante, reflexo da prosperidade do país, após os avanços marítimos. Na Espanha a decoração dos retábulos e fachadas se remetia à estética final do Gótico. Tanto o Manoelino de Portugal, quanto o Plateresco de Espanha, foram acalmando o seu caráter formal até encontrarem o caminho da sobriedade maneirista, cujo exemplo maior é o retábulo do Escorial, que influenciou bastante a arte portuguesa, através do retábulo de Portalegre (Alentejo), e o do convento do Carmo, em Coimbra. Ao terminar o século XVI apareceu em Portugal um tipo de retábulo que deu à arte portuguesa um caráter nacional: em arcos concêntricos repetidos, de perfil cerrado, modelo adotado por longo tempo. Mais tarde, frente ao Barroco, revelaram em sua arte um novo entusiasmo na organização dos motivos, adequando-se à nova estética.

No entanto, Portugal e Espanha, países profundamente católicos, se entregaram à arte da talha, de maneiras diferentes, surgindo ali duas escolas paralelas. Em Portugal a decoração se dirigiu, principalmente, para a



organização de um décor entusiasmado, no interior, em contraponto com a sobriedade exterior; na Espanha, por outro lado, surgiu a manifestação da decoração exterior nas fachadas-retábulos, que anunciavam o espaço-cenário das igrejas espanholas, fingindo não haver parede a separar a casa de Deus do mundo dos homens, uma solução ideal àquele país católico (ex : a Clerencia de Salamanca).

Portanto, nas igrejas portuguesas, resguardado por uma arquitetura não movimentada, evoluiu o "Barroco de interior" (que Bazin lembra estar talvez relacionado com uma tendência natural do povo português que se opõe à "vontade de abertura" que se nota no povo espanhol). A tendência de criar espaços magníficos com a talha se estendeu ao Brasil, como tradição portuguesa, que também concebeu "igrejas douradas" como a de São Bento e da Irmandade de S. Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro, (à semelhança da Igreja de São Francisco do Porto, um espaço gótico revestido pela talha de madeira). (29)

O entusiasmo pela talha foi uma característica dos portugueses, que desde cedo demonstraram grande sensibilidade em relação à madeira, material preferido por seus escultores, em detrimento da pedra, mais de gosto francês, ou do mármore, preferido pelos italianos. Utilizando a madeira, portanto, a talha revestiu os interiores das igrejas portuguesas, partindo de alguns pontos, a princípio, e depois espalhando-se e cobrindo toda a superfície interior.

Portugal se entregou à estética do Barroco fazendo

pleno uso da talha dourada e policromada, que alcançou seu esplendor no século XVIII : foi o momento em que o retábulo encontrou sua autonomia através da monumentalidade e do decorativismo, cujo objetivo primeiro era provocar a emoção através dos sentidos.

O estudo da talha em Portugal é da maior importância para que possamos compreender a evolução dessa forma artística no Brasil. Nada se compara, no entanto, ao estudo do retábulo, em particular, sejam os altares-mores ou os laterais, verdadeiros cenários de representação do divino, a brotar do chão da nave, subir pelas paredes, e explodir no teto. Bazin se refere ao retábulo-mor como uma espécie de arco-de-triunfo que dá acesso ao mundo sobrenatural (30). Relacionando a evolução dos retábulos brasileiros com os modelos portugueses poderemos dizer o seguinte: até meados de 1750 os retábulos brasileiros encontraram uma relativa correspondência com os portugueses. Segundo o estudo de Myriam Ribeiro (31), depois desse período surgiram no Brasil (em Minas Gerais principalmente) alguns modelos particulares e de grande riqueza. Germain Bazin aponta doze tipos de retábulos diferentes em Portugal, nos quais a evolução da estrutura está diretamente ligada às funções do retábulo. Uma outra posição é a de Lúcio Costa, que classifica os retábulos brasileiros em quatro tipos: 1- maneirista ou do 1º tipo (fins do século XVI e início do XVII); 2- barroco seiscentista ou do 2º tipo (séc. XVII); 3- barroco setecentista ou joanino ou do 3º tipo (1ª metade do século

XVIII); rococó ou 4.<sup>o</sup> tipo (2.<sup>o</sup> metade do século XVIII). (32)

Robert Smith classifica os retábulos portugueses a partir do Gótico; do Renascimento quinhentista; do Renascimento seiscentista; do Nacional Português; do estilo Joanino e do que chamou fase final (abarcando o Rococó, o Pombalino e o Clássico). Os dois autores não esgotam o assunto, apontando a grande dificuldade em relação ao levantamento documental.

Observou-se, porém, que a beleza e a magia da talha alcançou na chamada fase final o Rococó, o Pombalino e o Classicismo do século XIX, em Portugal e no Brasil, afastando-se pouco ou quase nada das possibilidades cenográficas do espaço da igreja. Aquela força mágica presente nas igrejas douradas foi se transformando ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, sem abdicar, no entanto, do forte caráter de comunicabilidade dos elementos formais, que teve na talha uma enorme contribuição.



#### 2.4 - A evolução da arte da talha no Brasil e especialmente no Rio de Janeiro

As formas iniciais de arte no Brasil ligam-se às atividades dos jesuítas, mestres dos primeiros carpinteiros e entalhadores, que se expressaram através da escultura de ornatos nos altares e banquetas das singelas capelas coloniais. Lentamente a arte da talha foi revestindo o interior dos templos, às vezes escondendo certos problemas da construção do edifício, não raro cópia grosseira da arquitetura portuguesa, erguida pelo colono inexperiente, orientado pelos mestres jesuítas.

A difícil arte da talha, desenvolvida a princípio pelos artistas religiosos, revelou-se mais tarde na obra de Francisco Chaves (o Cabra); de Manoel Inácio da Costa que, como imaginário, foi o realizador provável da maior parte das imagens baianas, do Barroco-rococó ao Neoclássico (sua obra é vasta e abrange o período de 1762 a 1857). Essa forma de arte teria em Antônio Francisco Lisboa, em Minas Gerais, e em Valentim da Fonseca e Silva, no Rio de Janeiro, os dois maiores artistas do período colonial.

Até o século XVII a arquitetura e a talha estiveram sob o comando dos jesuítas, principalmente, mas a partir de fins do século XVII, coube às outras Ordens Regulares ou Terceiras, principalmente aos Beneditinos e Franciscanos, as maiores iniciativas. Portanto, no Rio de Janeiro setecentista, por exemplo, as maiores manifestações da talha se referem à Igreja do Mosteiro de São Bento e à

capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Disse Germain Bazin : "São Bento do Rio é outro exemplo precoce de uma igreja inteiramente revestida com talha, sendo uma obra mais audaciosa que a Capela Dourada, dada a dimensão do templo". (33)

A talha do Mosteiro de São Bento foi iniciada no século XVII (1670 a 1694) por Frei Domingos da Conceição, escultor português. No entanto, foi durante o século XVIII que a maior parte da sua talha foi realizada (corpo da igreja, altares laterais, coro, capelas da entrada) ou refeita para ficar mais de acordo com a época (talha da capela-mor, 1787/1794; da sacristia, da capela do Santíssimo). (34)

A capela da Ordem Terceira da Penitência é, juntamente com o Mosteiro de São Bento, um dos mais belos exemplos da arte da talha no Brasil. Obra realizada pelos mestres portugueses Manoel de Brito e Francisco Xavier de Brito, foi executada entre 1726 e 1740, de acordo com os contratos assinados e pertencentes aos arquivos da referida Ordem. Representa a primeira manifestação do estilo D. João V no Brasil, segundo Germain Bazin. (35)

A partir de 1763, quando a sede do governo foi transferida da Bahia para o Rio de Janeiro, o 4.º Vice-Rei, D. Luís de Vasconcelos - 1779/1790 (a exemplo do que fazia o Marquês de Pombal, após o terremoto de 1755 em Lisboa), promoveu grande movimento de modernização na cidade (36). No entanto, no início do século XIX, muitas de suas ruas ainda eram apertadas e tortuosas, com construções civis e



moradias simples, que contrastavam com os vários edifícios religiosos (derivados do crescimento e fortalecimento das Ordens Terceiras) que então proliferavam.

Foi nesse período que se revelou um grande artista nacional, o mulato Valentim, o qual, além da ampla atividade em relação à obra civil (o Passeio Público, alguns chafarizes), na obra religiosa produziu peças de imaginária, objetos sacros para várias igrejas, sendo também um exímio entalhador. São tidas como suas : Igreja de São Francisco de Paula (1801/1813 - capela do Noviciado de Nossa Senhora das Vitórias; São Pedro dos Clérigos (1733 - toda a talha - hoje demolida); Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte (1735/65/90 - altar-mor e risco da porta principal), dentre outras. Valentim realizou na talha uma obra relativamente vasta, em um vocabulário rococó tardio, já com certas tendências classicizantes, em suas obras finais - igreja da Cruz dos Militares, São Francisco de Paula, por exemplo.

Ao avaliar as questões sobre a evolução das artes no Brasil, e em especial no Rio de Janeiro, lembramos que foi em 1800 que se iniciou o ensino artístico, de forma mais sistemática, pois até então faltava aos artistas a formação adequada. A fundação da Aula Régia de Desenho e Figura (por concessão do Príncipe Regente D. João em carta datada de 20/11/1800) veio iniciar uma nova fase. (37)

Dirigida por Manoel Dias de Oliveira, a Aula Régia de Desenho e Figura orientou os artistas com base nas obras

clássicas através de desenho, estampas, missais e iconografias diversas (Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa, compêndios de Vignola e Paládio, em edições portuguesas e francesas). O artista Francisco Pedro do Amaral, por exemplo, participou da Aula Régia durante sete anos, e depois foi estudar com os mestres franceses.

No entanto, o grande impulso para o ensino artístico no Brasil seria dado com a transferência da Corte portuguesa para o país, a qual estimulou a criação de medidas necessárias ao progresso material e cultural, dentre elas a criação de uma Escola de Artes Ciências e Ofícios, na qual lecionariam os mestres da Missão Francesa, aqui chegada em 26 de março de 1816.

Essa nova fase do desenvolvimento das artes no Brasil afetaria conseqüentemente os destinos da talha : foi implantado o ensino artístico oficial na então criada Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (futura Academia Imperial de Belas Artes) (38), fato anteriormente estranho aos objetivos da colonização portuguesa, que fizera do Brasil pouco mais que uma feitoria comercial, mantendo a Colônia em posição retardatária em relação aos movimentos artísticos europeus.

Esse passo corrigiria o descaso de Portugal, onde a arte européia também florescera tardia e descontinuadamente, o que levara o Brasil a envolver-se com a estética barroco-rococó até meados do século XIX, através do seu processo de colonização. O ensino profundamente orientado pelos mestres franceses sucedia a adaptação local

às artes barroca e rococó, aspecto que se prolongou, mais que em outra forma de arte, na escultura de ornatos, nosso especial interesse.

A nossa arte, até então, tinha uma beleza própria, muitas vezes resultante de certa liberdade na aplicação dos motivos ornamentais e do desconhecimento de certas regras de composição. São exemplos dessa fase alguns notáveis artistas que desenvolveram ampla atividade artística em fins do século XVIII e início do século XIX, como Antônio Francisco Lisboa, Manoel da Costa Ataíde, Padre Jesuíno do Monte Carmelo, Inácio Ferreira Pinto, além do Mestre Valentim, já citado.

O legado desses artistas nega a tese de que a nossa arte, à época da chegada da Missão Francesa, achava-se em completa estagnação, o que não pode ser aceito sem profunda reflexão. Desde as últimas décadas do século XVIII, o Neoclassicismo ia se manifestando de modo crescente no Brasil, a exemplo da atuação de Landi, no Pará, a qual mereceu a seguinte observação de Bazin :

*A originalidade bolonhesa de Landi fazia com que se tornasse um pouco refratário ao Rococó e predisposto ao Neoclassicismo. Assim, enquanto Bahia, Pernambuco e sobretudo Minas Gerais estavam no apogeu do Rococó, regiões em que foi prolongado para além da sua duração normal, a situação em Belém era completamente inversa. A ausência de qualquer tradição, reforçada pela vinda de um artista estrangeiro, iria fazer de*



*uma das cidades mais longínquas e provinciais do Brasil, a mais moderna da América portuguesa, juntamente com o Rio. (39)*

O ensino metódico, academizante, implantado pela Missão, viria substituir a formação não sistematizada dos nossos artistas coloniais, iniciados pelos mestres portugueses em oficinas adaptadas às naturais limitações da época. Sendo uma cultura em formação, e sendo também o modelo implantado pelos mestres franceses o mais moderno em relação à arte européia, nossos artistas, desejosos de aprender e progredir, tinham, no Academismo, uma saída viável para seu amadurecimento artístico.

Portanto, ao falarmos em ensino normatizado, desejamos enfatizar que, principalmente no que se refere à arte de construir, o ensino técnico das artes conduziu à elaboração de uma arquitetura que se identificaria com a ideologia de poder do império independente, como é possível depreender da observação feita por Araújo Vianna :

*A época original de aspectos na edificação civil e religiosa no Rio de Janeiro, perturbou-se com o prestígio official do professor Grandjean de Montigny, cujos prospectos não passavam de corretíssimas composições archeológicas greco-romanas; a fachada do antigo edifício da Eschola Nacional de Bellas Artes é documento incontestável. Grandjean era exclusivista, nada admittia fora do*

*neoclássico, produto da fase artística contemporânea. (40)*

A deficiência do sistema construtivo colonial, e as implantações naturais da arte de construir, fizeram com que a arquitetura de Grandjean, pelo seu caráter erudito, mantivesse um distanciamento do ambiente local (o que não aconteceu com a pintura e a escultura, como o provam a arte de Debret e de Taunay). Esse fato é ainda exacerbado pela grande necessidade de construir inúmeros edifícios públicos e privados, os quais revelavam o gosto mais moderno dentro da arte européia, cuja forma arquitetônica era desejável naquele momento.

Ao falarmos em arquitetura não estamos negligenciando as questões da talha e dos ornatos aplicados, porque as mesmas se entrelaçam. Assim, ao conceber os magníficos edifícios do período, Grandjean estava também interferindo nos destinos da pintura, da escultura, da arte ornamental como um todo, na forma mais adequada ao gosto da época. Vale dizer, - era a Academia quem estava conduzindo as artes naquele momento, como disse Mário Barata :

*O que sobrevive do neoclassicismo no Rio de Janeiro é, em grande parte, obra dos discípulos de Grandjean, na arquitetura, de Debret, na pintura e dos Ferrez, na escultura e medalhística ... O arquiteto era documentado e seguríssimo no conhecimento e no desenho profissionais.*



(41)

Apesar das primeiras resistências à Missão os seus ensinamentos começaram a frutificar através dos seus discípulos e das Exposições Gerais, aos poucos laicizando-se o produto artístico, que até então tivera no clero o seu mais importante consumidor. O caráter norteador do saber tirara o artista da posição de quase artesão transformando-o, aos poucos, em homem culto, afeto aos problemas específicos da produção artística, em bases profissionais, satisfazendo às exigências da nova sociedade do país. O Rio de Janeiro transformara-se no centro cultural do Império (sendo também detentor de forte economia com base na cultura do café, e num comércio forte, atraindo ainda grande número de latentes profissionais). Vale aqui lembrar o trabalho de Porto-alegre - Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto das Belas Artes no Rio de Janeiro feito por ordem de sua Magestade o S<sup>r</sup> D. Pedro II, Imperador do Brasil. (42)

Retomando as nossas considerações, mais especificamente no que se refere às questões da escultura, diríamos no entanto que, se comparada à arquitetura e pintura do período, esta arte ficou aquém da importância que atingiu no período setecentista, quando o surto arquitetônico do Barroco e do Rococó estimularam as mais extraordinárias criações, principalmente no que se refere à arte da talha.

Este é um ponto sobre o qual devemos refletir um

pouco mais : sendo a talha religiosa uma arte com profundo poder de comunicação, criando um cenário peculiar no espaço da igreja, inspirado no sentimento religioso e levando o fiel a sua maior aproximação com o divino, essa forma de arte serviu plenamente à estética do Barroco. Abandonando a pedra e elegendo a madeira, Portugal se entregara com entusiasmo à arte da talha e, através das suas quatro principais escolas regionais - Porto, Lisboa, Braga e Évora - difundiu o estilo Nacional Português.

Introduzida no Brasil, a talha encontrou um campo fértil para a sua expansão e surgiram escolas regionais em Pernambuco, Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais, como vimos, com caráter erudito, cujo período áureo situa-se na segunda metade do século XVIII, em Minas Gerais, principalmente.

A tendência das últimas décadas do século XVIII se estenderia ao longo do século XIX, principalmente nas regiões interioranas, enquanto no Rio de Janeiro, sob a influência dos novos acontecimentos, observou-se um lento desprestígio na arte da talha. A classe de escultura, pelo projeto de 1827 para a Academia, abrangia o ensino de "escultura histórica" (estatuária) "escultura e gravura de medalhas", "escultura de ornatos de arquitetura" e "escultura do gênero flores", devendo o aluno trabalhar o barro, o gesso, a madeira, a pedra e o mármore. (43)

No entanto, pode-se dizer que até 1850, o busto de gênero histórico era então quase que unicamente adotado (no que se refere à escultura statuária); a situação começou a

mudar com a chegada de Fernando Pettrich, que deu grande impulso à figura de corpo inteiro, assim como o brasileiro Honorato Manoel de Lima. Na mesma época também, o escultor italiano Luigi Giudice deu um novo impulso ao relevo aplicado, criando uma argamassa que denominou plastilina.

(44)

A Reforma Pedreira (ver AN. 19) fora autorizada por decreto de 23/09/1854 pelo Imperador D. Pedro II, e realizaria a primeira grande mudança no ensino artístico. Ficou assim conhecida porque foi assinada pelo ministro do Império, D.<sup>r</sup> Luís Pedreira do Couto Ferraz, em 1855. Essa reforma viria trazer uma nova importância à cadeira de Escultura de Ornatos: ligada ao curso de Arquitetura, orientava os alunos para o ensino de "ornatos arquitetônicos e industriais". No entanto, certas disciplinas da Academia recebiam, por vezes, poucos alunos, enquanto outras eram evidentemente mais procuradas: foi o caso da disciplina de Escultura de Ornatos, que em 1874, não funcionou (45). Ressaltamos que o levantamento por nós realizado apontou vinte e oito entalhadores atuantes nas igrejas do Rio de Janeiro (ver AN 1), estando o nome de quinze artistas ligado à igreja de São José (que era, como vimos anteriormente, uma Confraria de Oficiais de Artes Mecânicas, extinta pela primeira Constituição do Império) (46). Entretanto, tendo a possibilidade de formar entalhadores, mesmo depois de 1834, vários nomes foram registrados nos arquivos da Igreja de São José. (47)

Eram muitas as preocupações sobre os destinos da



nossa arte: pode-se ter uma idéia, por exemplo, em relação à decoração utilizada nos edifícios, pela sugestão de Porto-alegre, em 1855, ao avaliar alguns pontos problemáticos, que deveriam ser estudados e resolvidos pela Academia. Entre eles, citava :

*A ornamentação e decoração dos edifícios, principalmente a executada pela pintura, em substituir grotescos ou arabescos pelos objetos da nossa natureza americana ... Nesta nova estrada convirá abandonar inteiramente os exemplos da antiguidade na composição ou conservar somente a harmonia das linhas ou a simetria como base geométrica e inalterável ? (48)*

## 2.5 - A talha na segunda metade do século XIX : cosmopolitismo e resistência

A modernização da Cidade do Rio de Janeiro, após a chegada da Corte portuguesa; o aumento representativo da população; o crescimento e fortalecimento das irmandades leigas no período, fizeram com que muitos monumentos da cidade fossem julgados ultrapassados e assim várias igrejas foram reformadas, concluídas ou enriquecidas com a talha, ao longo do século XIX: Nossa Senhora Mãe dos Homens, Sacramento, Lapa dos Mercadores, São Francisco de Paula, dentre outras. Pode-se dizer que na segunda metade do

período as grandes mudanças implantadas pela Corte já estavam estabilizando e definindo novos rumos para o fazer artístico.

O ensino acadêmico se achava cada vez mais integrado às nossas artes e norteava a produção dos artistas, até mesmo daqueles que iam para a França ou para a Itália, em Prêmios de Viagem. Citemos, por exemplo, o episódio ocorrido com o escultor Cândido de Almeida Reis (vencedor do décimo Concurso de Prêmio de Viagem, em 1865): Almeida Reis foi obrigado a regressar ao Brasil, em 1868, por ter a Comissão de Avaliação (reunida em 1868, e da qual Pádua e Castro fazia parte), considerado que o artista havia se desviado das normas clássicas de representação, exigidas pela Academia, ao realizar a escultura O Paraíba. (49)

A nossa arte, no entanto, apesar de obedecer à orientação da Academia, refletia outras tendências paralelas: umas identificando ainda uma ligação natural em relação à escola portuguesa, e outras já refletindo os novos movimentos em moda na Europa. Diríamos, por exemplo, que, em relação às obras de reforma e modernização de certos edifícios, segundo levantamento que pudemos realizar em alguns arquivos de irmandades, naquele período o Rio de Janeiro importou muitas vezes de Portugal peças esculpidas ou entalhadas que, de acordo com as exigências das Mesas das Irmandades, conferiam maior valor ao edifício, em detrimento do fazer local, ainda que esse se inspirasse em moldes europeus. (50)



Por outro lado podia-se sentir na talha o que acontecia na arte como um todo : com a instituição do Neoclassicismo como arte oficial, e com o fato do elemento ornamental se submeter às exigências do edifício, mesmo dentro do espírito urbanístico do século XIX, a decoração e o ornato prendem-se, muitas vezes, à influência lusa, numa forma de ligação natural àquele estilo, como afirmou Araújo Vianna :

*O ornamentista português ou brasileiro, quando sem preocupações, libertava-se de pensar no clássico e desenhava, compunha, modelava espontaneamente nos estilos de seus antepassados do século XVIII. (51)*

Percebe-se ainda que, ao longo do século XIX, a influência do estilo de Mestre Valentim foi prolongada através dos trabalhos realizados por inúmeros artistas por ele iniciados, ou seus discípulos, que iriam dar continuidade à arte da talha. No entanto, foi somente na segunda metade do século que as obras que ficaram inacabadas pelo Mestre encontrariam o mais perfeito continuador : Antônio de Pádua e Castro, que concluiu aquelas da igreja da Ordem Terceira do Carmo e as de São Francisco de Paula, por exemplo.

Avaliando a série de reformas, ampliações e modernizações acima referidas, podemos levantar, ao longo do século XIX, vinte e oito nomes de entalhadores atuantes

e, segundo documentação por nós avaliada, Pádua e Castro pode ser considerado o mais importante deles, por ter trabalhado em quatorze igrejas da cidade. (52)

Portanto, ao tentar avaliar os destinos da arte no período, percebe-se que o problema da talha segue junto com o da arquitetura, que agora se oferecia a programas menos rígidos, em relação àqueles impostos, a princípio, pelos mestres franceses. Na década de 1840 a 1850 já começaram a aparecer, na Academia, os nomes de Porto-alegre e Corrêa Lima, dentre outros artistas nacionais da primeira geração de discípulos dos mestres franceses.

O que se pode perceber, então, foi uma liberdade maior na escolha do estilo a seguir, fato bem caracterizado pela observação de Porto-alegre : "Da conclusão da Igreja da Candelária no séc. XIX (1878) resultou um exemplar sincrético pela mixtura de 'estyllos, aliás legítimos, na architectura religiosa da cidade". (53)

O cosmopolitismo da época, portanto, e a ligação que naturalmente se fazia com a Europa através das correspondências com os pensionistas da Academia, abriam novas possibilidades para a arte de então : impunha-se aos poucos o ecletismo na arquitetura, já àquela altura modelada pelo gosto e a execução da escola francesa.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que se amalgamavam as lições da Academia, chegaram ao Rio de Janeiro vários estucadores portugueses, provenientes de Viana do Castelo, norte de Portugal, os quais foram pouco a pouco encontrando espaço para revelar a sua arte. A arte do

estuque estava provavelmente, ligada à escola barroca que se desenvolveu, sob o gosto da nobreza rural, que no séc. XVIII edificou ou reedificou seus solares, no norte de Portugal ao qual, para J. Augusto França, o Rococó encontra-se ligado. (54)

Esta forma de arte poderia parecer imprópria, devido ao cosmopolitismo da época, por um lado, embora por outro resgatasse um gosto que não caíra totalmente em desuso, numa forma de resistência que atingiu o ornato, seja no estuque, seja na talha, até o final do século XIX, quando o Ecletismo encontrou definitivamente a sua forma de expressão entre nós. Sobre o assunto observou Araújo Viana:

*Quanto à decoração o ornato atávico aparece insistentemente no peninsular português, ou na adaptação creoula do luso-brasileiro. O concheado está em toda a parte, solitário, entremeado e com variações. É rara a fachada que não apresenta a concha, estylizada ou não, nas ornamentações mixtas ou simples. Há a singularidade do emprego da concha solitária no meio de vergas de janelas e portas. Dê-se a um artista peninsular ou brasileiro um problema ornamental qualquer, dê-lhe liberdade, elle espontaneamente com o seu lápis, desenha um concheado simples ou acceleradamente composto. (55)*

Tanto na Europa, como no Brasil, o século XIX não foi marcado por um estilo dominante, mas por ter produzido



várias soluções estéticas na arte. Era fato, no Rio de Janeiro, a direção do gosto da Academia em favor do Neoclássico, mas o que se via nos interiores das igrejas era uma talha rococó com influência classicizante e cada vez mais eclética; nas fachadas eram também acrescentados elementos de influência clássica. (56)

Na verdade esse fato poderia refletir a busca de um equilíbrio eclético entre o Neo-classicismo e o Romantismo, retomando soluções do passado, como elementos Neo-góticos vistos em alguns edifícios da cidade (57). Tal movimento, ainda sob direção da França, promoveu uma transformação na segunda metade do século XIX, na Europa e se refletiu no Brasil (principalmente após a guerra do Paraguai) (58).

Concluindo o panorama da segunda metade do século XIX, poderíamos dizer que o período não desprezou os efeitos da talha religiosa, embora tal forma de expressão artística, pela sua volumetria e evolução natural, devesse ser reinterpretada para ser absorvida pelas novas tendências estéticas. Em sua tendência de manifestação plena, orgânica, essa forma artística se ressentiu, procurando uma adequação ao gosto oficial da época, o Neoclássico, que se agradava do trabalho em mármore, por excelência, e do ornamento organizado em padrões ordenados e discretos. Mesmo assim nota-se que o gosto pela ornamentação barroco-rococó foi retomado na segunda metade do século, após a primeira geração de professores e alunos da AIBA, tendendo para um movimento cada vez mais eclético

no final do período.



## Notas do Capítulo II

(1) CUNHA, Almir Paredes. A talha em Portugal. In Curso de Arte de 1968 : algumas palestras. Rio de Janeiro, MEC/MNBA, 1968, p. 13.

(2) N.A : O Brasil possui madeira em quantidade e qualidade excepcionais, que podem ser classificadas como duras, brancas, finas compactas, moles, resinosas e coloridas. A mais valorizada dentre as madeiras brasileiras é o jacarandá, madeira dura, de grande procura, desde os tempos coloniais, para a fabricação de móveis e peças lustradas ou envernizadas. Na antigüidade o ébano era a madeira mais nobre, alcançando grande prestígio também nos séculos XVIII e XIX quando os ebanistas a utilizavam para o fabrico dos móveis do mais fino gosto.

(3) The complete guide to sculpture, modeling and ceramics. London : Phaidon Press Limited, S.d, p. 111.

(4) —. A Talha em Portugal. Obra citada, p. 11. Ver também o AN. 1 (que registra vários entalhadores que pertenceram à confraria de São José, no Rio de Janeiro).

(5) TELLES, Augusto da Silva. O ensino técnico e artístico, evolução. In Revista Arquitetura, UFRJ, 1988, p. 3.

(6) —. A Talha em Portugal. Obra citada, p. 12.

(7) —. A Talha em Portugal. Obra citada, p. 15.

(8) Eram chamados "pintores-douradores" porque também encarnavam e estofavam imagens". A talha em Portugal. Obra citada, p. 14.

(9) —. A Talha em Portugal. Obra citada, p. 14.

(10) MARTINS, Judith. O dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro : MEC/SPHAN, 1974.

(11) No Brasil, como em Portugal, a obra encomendada somente era aceita pela igreja ou irmandade se fosse aprovada por uma comissão que a considerasse concluída, de acordo com os riscos e os planos do contrato firmado. Ver página n<sup>o</sup> 81 do Dicionário de artistas e artífices, obra acima citada.

(12) Seria interessante notar que, no contrato de 1735 (em relação às obras do frontispício do arco-cruzeiro) Francisco Xavier de Brito é classificado como escultor e não como entalhador. — Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, v. II, p. 160.

(13) FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa : elementos estruturais de sociologia da arte. . São Paulo : Editora Perspectiva, 1970, p. 374.

(14) Para Francastel o Concílio pretendeu antes limitar tanto o seu número como a fantasia dos artistas. —. A realidade figurativa. Obra citada, p. 375.

(15) CHAVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1988, p. 208 e 500.

(16) É múltipla a concepção simbólica da igreja e de suas partes - cúpula, espaço interno, porta, altar, as quais, desde os primórdios da arte cristã, e por toda a Idade Média, encontrou inúmeras interpretações. São exemplos magníficos as cúpulas bizantinas com o Cristo Pantocrator no "umbigo" da igreja, o "olhar-julgando" o fiel do seu céu de ouro; as portadas românicas e góticas que, num ritual de passagem, exerciam o seu papel de umbral do mundo.

(17) Segundo Germain Bazin, a decoração imitando mármore, usada simultâneamente com apainelados de madeira, precedeu a talha na modalidade que a tornou mais comum. No Brasil é exemplo a igreja Conventual de Santa Tereza de Salvador (1670/1697); foi o primeiro ornato da igreja de São Bento do Rio de Janeiro; em Portugal é exemplo a igreja



do Colégio Jesuíta de Évora, fim do século XVI.

(18) —. Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 40.

(19) SMITH, Robert. A talha em Portugal. Lisboa : Livros Horizonte, 1962, p. 7.

(20) OLIVEIRA, Myrian Ribeiro de. Escultura colonial mineira : um estudo preliminar. In Revista Barroco 13, Belo Horizonte : UFMG, 1984, p. 13.

(21) —. Escultura colonial mineira : um estudo preliminar. Obra citada, p. 23.

(22) AUSSEUR, Etienne. La menuiserie d'art. Paris : Flammarion, 1928, p. 5.

(23) BARING, Andrew, JOHN D. Brazier - La maderas Barcelona : Editorial Blume, 1978, p. 92.

(24) La maderas. Obra citada, p. 91.

(25) MARTIN, Henry. Le Style Louis XVI. Paris : Flammarion, 1925, p. 28.

(26) VEY, Horst; SALAS, Xavier de; FRANÇA, José Augusto. As Belas Artes. Lisboa : Publicações e Artes Gráficas S.A.R.L., v. 4, 1971, p. 149.

(27) — Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, p. 256.

(28) — A talha em Portugal. Obra citada, p. 7.

(29) — A talha em Portugal. Obra citada, p. 112.

(30) BAZIN, Germain. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Rio de Janeiro : Editora Record, 1956, p. 255.

(31) A professora Myrian Ribeiro aponta quatro tipos principais na estruturação dos retábulos rococó de capela-mor, em Minas Gerais : 1 - com coroamento em arbaleta (ou de tipo Servas); 2 - com coroamento em frontão (na linha das criações litorâneas); 3 - do tipo Aleijadinho (circunscrito à obra pessoal do artista, com coroamento em arcadas simples e imponentes grupos escultóricos); 4 - retábulo com coroamento em arcadas simples e tarja central (que continua a ser praticado na região até a 2<sup>a</sup> metade do século XIX). OLIVEIRA, Myrian A. Ribeiro de. Tipologia da talha rococó em Minas. Comunicação levada no II Congresso do Barroco no Brasil. Ouro Preto, 1989.

(32) Bazin aponta as principais etapas da evolução do retábulo em Portugal citando os seguintes tipos : 1 - plateresco (séc. XVI); 2 - cercadura (séc. XVI); 3 - contra-reforma (fins do séc. XVI e princípio do XVII); 4 - maneirista (1620/1670); 5 - clássico (1620/1650); 6 -



barroco ou românico parietal (fins do séc. XVII e princípios do XVIII); 7 - barroco ou românico com moldura de arquivolta (fins do séc. XVII e princípios do XVIII); 8 - barroco frontal (fins do séc. XVII e princípios do XVIII); 9 - D. João V com baldaquino (2º quartel do séc. XVIII); 10 - baldaquino com concheados (1750/1775); 11 - arquitetônico (1760/1778); 12 - baldaquino neoclássico. —. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, p. 258 e 159; COSTA, Lúcio. Arquitetura jesuítica no Brasil. In Revista SPHAN, v. 5, Rio de Janeiro, MEC, 1941.

(33) —. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, v. 1, p. 295.

(34) A igreja do Mosteiro de São Bento pode representar a evolução da talha no Brasil no século XVIII, refletindo, nas obras realizadas ao longo do setecentos, o amadurecimento dessa forma de arte segundo os avanços alcançados na metrópole. Vê-se desde o Nacional Português (a talha da nave); e D. João V (os dois retábulos laterais da entrada da nave) e o Rococó (no altar-mor). BAZIN, Germain. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. 2 vol. Rio de Janeiro: 1956, vol. 2, p. 159 e 160.

(35) A talha da capela da Ordem Terceira da Penitência fez nascer o "estilo Brito", levado depois a Minas por Xavier de Brito. —. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, vol. 2, p. 160.

(36) Sobre o assunto ver a tese de mestrado de Ana Maria F.M. de Carvalho : "Trata-se de relacionar o processo artístico brasileiro do período colonial às práticas de dominação do Estado Absoluto português no sistema produtivo daquela sociedade, priorizando a cidade do Rio de Janeiro" através da obra civil do mestre Valentim". A arte civil de Mestre Valentim - Um programa de sombra e a água fresca. EBA/UFRJ/1988.

(37) SANTOS, Francisco Marques dos - Artistas do Rio colonial. In Anais do Terceiro Congresso de História Nacional - RJ, Imprensa Nacional, 1942, p. 436 e 537.

(38) —. BITTENCOURT, Gean Maria; FERNANDES, Neusa - A missão artística francesa de 1816. MEC/SPHAN, 1967.

(39) Germain Bazin compara a igreja de São João Batista, construída por Landi no Pará, à igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, reformada por Pádua e Castro : "A igreja de São João Batista, jóia da arquitetura, é a obra-prima de Landi. Esse pequeno templo apresenta planta muito rara de uma rotunda simples, colocada sobre um octógono, à qual foi acrescentada uma capela-mor quase quadrada ... A única igreja brasileira que se poderia comparar a essa capela é a de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores do Rio, cuja planta foi modificada no século XIX e que, na sua concepção, é anterior à de São João Batista de Belem". —. Arquitetura religiosa barroca

no Brasil. Obra citada, vol. 1, p. 188 e 189.

(40) ARAÚJO VIANNA, Ernesto da Cunha - Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular. Rio de Janeiro: 1915. IHGB, vol. LXXXVIII, 2<sup>a</sup> parte, p. 597.

(41) BARATA, Mário. Rio neoclássico. Guia para uma história urbana. Rio de Janeiro: Fundação Rio, p. 7: "Entre os grandes edifícios neoclássicos que malgrado tudo sobreviveram no Rio ... estão a sede da Santa Casa da Misericórdia (início - 1840); o Hospício D. Pedro II (1842-1852); o da Companhia do Gás (1851); o da Casa da Moeda (1866); o da Primeira Praça do Comércio (1820); o do Automóvel Club e algumas residências senhoriais como o solar da Marquesa de Santos e o Palácio Itamarati, dentre outros".

(42) MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O ensino artístico. Rio de Janeiro: 1942, p. 419 (o autor aponta a publicação do artigo na Revista do IHGB, v. 166 (2<sup>o</sup> de 1932). R.J.: Imprensa Nacional, 1935, p. 600 a 611.

(43) —. O ensino artístico. Obra citada, p. 237.

(44) —. O ensino artístico. Obra citada, p. 282 e 283.

(45) —. O ensino artístico. Obra citada, p. 311.



(46) A Constituição do Império (1824) e o Ato Adicional (1834) "trouxe consigo, evidentemente, o final da formação profissional através do aprendizado direto, de mestre ou oficial para aprendiz, praticamente o único sistema que, para a formação artesanal, existia no Brasil". TELES, Augusto da Silva. O ensino técnico e artístico, evolução e características. Séculos XVIII e XIX. In Arquitetura Revista, nº 6. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 1988.

(47) Em consequência desse fato, surgiram em várias cidades do país os Liceus de Artes e Ofícios (o 1º no Rio de Janeiro, em 1856) e os Institutos (ou Educandos Artífices) que iniciavam nas profissões e nas artes.

(48) —. O ensino artístico. Obra citada, p. 249.

(49) O ensino artístico da Academia obedecia a uma orientação severa e promovia a sua difusão através das Exposições Gerais e Concursos de Prêmios de Viagem. O artista saía do país para aperfeiçoar seus estudos como pensionista do governo, mas não deveria, mesmo na Europa, se afastar da tendência neoclássica ligada ao gosto oficial. Sua produção, no exterior, era avaliada pela Academia através de estreita correspondência e da remessa das peças, as quais, se não correspondessem ao padrão de gosto neoclássico, poderiam causar a sustação e a volta do pensionista ao Brasil, como aconteceu com Almeida Reis. —. O ensino artístico. Obra citada, p. 300. (Ver também AN 6)



(50) Podem ser citadas, como exemplo, as estátuas colocadas nas frontarias da igreja de São Francisco Xavier do Engenho Velho - Fé, Esperança e Caridade - e da igreja da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores - São Bernardo e São Adriano, nos nichos; São Félix e São João da Mata, no frontão; a Religião, no alto do zimbório - todas vindas de Portugal no século XIX. Levantamento por nós realizado nos arquivos das respectivas Irmandades e que corrige informação errônea de alguns autores sobre a procedência das referidas peças, com documentação comprobatória : Relatório da INSLM, datado de 1893; Livro de Atas da ISFEV, ata datada de 18/09/1870. (Ver AN. 35 e 36)

(51) Pode-se notar essa liberdade de composição mesmo em Mestre Valentim, que chegou a estudar em Portugal e sempre procurou se expressar na forma mais erudita possível. No altar da igreja da Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte (1790) uma das suas obras de reconhecido valor, encontramos um exemplo da tentativa do mestre em nacionalizar a suas arte : nota-se, na talha, a presença de índios, com cocares e plumas.

(52) Sobre o assunto consultar levantamento incluído em ANEXO. No entanto, os toreutas contemporâneos de Pádua e Castro que podem merecer um certo destaque, são: Manuel Narciso Ferreira (capela da Piedade da igreja do Sacramento) e Manuel Francisco dos Santos Deveza (igreja de

Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte). — Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira. Obra citada, p. 225.

(53) "... nosso primeiro crítico de Belas Artes, na ordem cronológica, colaborou, como se verá mais adiante, em numerosas revistas e jornais. Conhecia bem o estilo barroco e era um admirador de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e de Valentim da Fonseca e Silva, Mestre Valentim". O ensino artístico. Obra citada, p. 351.

(54) FRANÇA, José Augusto. Lisboa pombalina e iluminismo. Lisboa: Livros Horizonte, 1956, p. 194. Segundo o autor os estuques falam da arte do milanês Grossi, que poderiam ser encontrados em alguns tetos de igrejas de Lisboa, após o terremoto de 1755.

(55) Araújo Vianna refere-se ao impulso dado à arte do estuque pelos artistas estucadores portugueses "chefiados por um tal Nogueira e Zephyrino". Notou-se que, a partir de então, os temas mais variados do vocabulário formal dos estilos dos séc. XVII e XVIII passaram a ser empregados nas fachadas, tetos de salões, painéis de paredes, etc. Os relevos eram moldados na própria parede, e não fundidos em formas. Embora, por muitas vezes, refletissem extravagâncias ornamentais, por outras, eram realizados trabalhos delicados e de bom gosto.

(56) Pádua e Castro , ao reformar várias igrejas, interviu também em suas fachadas - Lapa dos Mercadores, São Francisco Xavier do Engenho Velho, Santa Luzia, por exemplo, ali introduzindo elementos do repertório classicizante.

(57) Segundo diversos estudiosos, o tema do Romantismo no Brasil está ainda, sob muitos aspectos, para ser melhor estudado: consideramos que esse tema não caberia ser tratado, apenas apontado, em nosso trabalho, pela influência que, de um modo ou de outro, exerceu no período.

(58) Houve uma tentativa de introduzir o estilo ogival na arquitetura do Rio de Janeiro, ainda no início do século XIX ; J. Johnston, arquiteto inglês, trazido por D. João VI, acrescentou um corpo lateral, em estilo ogival, quando realizou obras no Palácio da Boa Vista. A obra foi tão criticada que foi demolida por Manoel da Costa, em 1821.

— Gradjean de Montigny e a evolução da arte brasileira.

Obra citada, p. 232.



## CAPÍTULO III

ANTÔNIO DE PÁDUA E CASTRO: UM NOME OCULTO NA  
HISTÓRIA

*Cuando se dice que la obra de arte transciende a la época en que há sido creada , se pretende decir "que la creatividad implícita en ella pertenece al hombre sin distinción de tiempo o lugar, a cualquier hombre que siente e imagina" (1)*

Vamos tratar, no presente capítulo, da vida e obra de Pádua e Castro, selecionando, para tanto, as informações que consideramos essenciais ao estudo a que ora nos propomos. Assim, através de relatos breves, vamos nos fixar no inventário de suas obras e nos fatos mais significativos das suas experiências como artista e como professor da Academia Imperial.

Não nos basta, entretanto, realizar um simples relato da sua vida e obra ; desejamos interrelacionar esses dados com o seu tempo histórico e também considerá-lo quanto à crítica de época, uma vez que a mesma estará fazendo, para nós, uma primeira leitura de sua obra.

Todos os documentos que pudemos arrolar, relativamente ao tema, constituíram um ANEXO, e foram numerados de acordo com a sequência em que aparecem no texto ou nas notas do capítulo.



### 3.1 - Quem foi Antônio de Pádua e Castro ?

Segundo Moreira de Azevedo (2) Antônio de Pádua e Castro nasceu em Magé (Estado do Rio de Janeiro), em 7 de março de 1804. Seus pais, João Francisco Lourenço e Quitéria Vicência da Conceição, trouxeram o filho ainda criança para a cidade do Rio de Janeiro e o colocaram no Convento de Santo Antônio para que recebesse formação religiosa - o nome Pádua lhe foi acrescentado na ocasião.

Ficando órfão desligou-se da vida religiosa e foi estudar com Brás de Almeida e depois com Francisco de Paula Borges e Francisco Xavier Soares, toreutas que haviam sido discípulos e oficiais do mestre Valentim. (3)

Continuaria seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes : o livro de matrículas referente ao período de 1833 a 1844 registra a sua inscrição como aluno, na Classe de Escultura de Ornatos, nos anos de 1839 e 1840, tendo, então, trinta e cinco anos de idade. (4)

Deve ter sido aluno de Marc Ferrez, professor da cadeira no período de 1837 a 1850, e teve como companheiro de classe Francisco Manuel Chaves Pinheiro, com quem, em várias ocasiões, formou equipe de trabalho. (5)

Não encontramos mais nenhuma referência sobre a sua formação artística no Brasil; também não há registros de que tenha viajado para a Europa, fato que talvez se explique por ter o artista ingressado na AIBA já aos trinta e cinco anos, tendo se iniciado nos estudos de toréutica somente após a saída do convento de Santo Antônio. O

artista deve ter recebido também formação na área de arquitetura, uma vez que contratou, com várias igrejas, grandes obras de reforma e ampliação, atuando também como responsável pelas obras de reforma de prédio da Academia, em 1867. (6)

No entanto, aquele menino que ficara "órfão, sem amparo e sem futuro" (no dizer de Moreira de Azevedo) desempenharia um papel de grande relevância no cenário artístico da segunda metade do século XIX, não só como o torenta mais atuante do período, mas também como professor da Academia Imperial, na qual ingressou em 1863, aos cinquenta e nove anos.

Vivendo no centro cultural e político do país aí deixou toda a sua alentada obra, que se refere à reforma e revestimento com talha em quatorze igrejas, cujos contratos confirmam a autenticidade do seu trabalho. Dentro da Academia atuou, durante dezoito anos, como professor da cadeira de Escultura de Ornatos, desempenhando ainda múltiplas funções derivadas das Comissões de que foi convidado a participar.

Dividiu-se assim entre duas áreas de atuação, uma vinculada ao mercado de trabalho - ao restaurar ou completar a talha das igrejas iniciadas no século XVIII, mais ligadas à estética setecentista ou revestindo igrejas construídas no período - e outra, referente às suas funções como professor da Academia, então voltada para a orientação do classicismo francês, introduzido pela Missão Artística. Cabe-nos analisar a obra do artista comprometido, portanto,

com essa dupla área de atuação.

Na Academia distinguiu-se, em várias ocasiões, como artista e professor de grande respeitabilidade. Em 1865, participando da Exposição Geral, recebeu prêmio de Medalha de Ouro e foi nomeado pelo Imperador Cavaleiro da Ordem da Rosa, em reconhecimento pelo seu valor. (Ver anexos AN.3, AN.4, AN.5 e AN.6)

Como artista, atuou em muitas obras de reforma e decoração de igrejas, como arquiteto, desenhista, escultor e administrador das obras; na Academia, como professor, atuou como escultor, matemático e desenhista.

Pádua e Castro constituiu família, casando-se aos 47 anos com D. Firmina Joaquina da Silva Castro; teve uma filha e três filhos, dos quais apenas o mais velho se dedicou às artes, sendo também entalhador, formado pela Academia Imperial. (7)

Moreira de Azevedo informa que o artista restaurou o coche imperial para o segundo casamento de D. Pedro I (ocorrido em 1829). No entanto, as suas primeiras obras datam da década de 1840, e se referem a entalhe de peças accessórias (o nicho para a Nossa Senhora das Dores, na Igreja da Candelária e os andores para a Procissão de Cinzas, na Igreja da Penitência). Realizou, a partir da década de 1850, obras de vulto em várias igrejas - Cruz dos Militares, Sacramento, São Francisco de Paula. E somente na década de 1860 ingressou como professor na Academia.

Em 23 de setembro de 1856 participou da Comissão artística da Sociedade Propagadora das Belas Artes, futuro



Liceu de Artes e Ofícios. A Sociedade, fundada por Bittencourt da Silva, professor da Academia, tinha a finalidade de incentivar o ensino das artes no Brasil e no Rio e Janeiro, mais especificamente. (8)

Pádua e Castro viveu num período em que a Maçonaria exercia considerável influência no Brasil e dela faziam parte muitas figuras importantes da época. Desejamos lançar a hipótese de que o artista tenha se filiado a essa sociedade, apesar de não termos condições de o provar. Levantamos tal hipótese observando os elementos formais do quadro a óleo pintado por Joaquim da Rocha Fragoso (1865) em sua homenagem, e colocado no corredor lateral esquerdo da igreja de São Francisco de Paula : ver foto nº 1. (9)

Enfrentando, já idoso, problemas de saúde (como o provam várias cartas por ele enviadas à Congregação da Academia) Pádua e Castro veio a falecer no dia 10 de novembro de 1881, aos 77 anos, sendo sepultado no Cemitério da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, de onde era Irmão Definidor. (10)

O artista não é conhecido suficientemente, apesar da alentada obra que realizou, naquele momento de grandes transformações do nosso país e, conseqüentemente, das nossas artes. No entanto, foi lembrado em uma homenagem, na década de 1920 : Henrique Bernardelli, ao projetar vários medalhões com o busto de artistas que contribuíram para a evolução das nossas artes, a serem fixados na fachada do prédio da Escola Nacional de Belas Artes, incluiu o busto de Pádua e Castro, fixado entre os de Chaves Pinheiro e o



de Porto-alegre. (11)

O artista foi, mais tarde, agraciado com o título de Patrono da Modelagem, lembrado por uma placa de bronze, que dava nome a uma das salas da Escola Nacional de Belas Artes. (12)

Pádua e Castro não deixou grande fortuna, mas parece que gozou de relativo conforto e boa posição social, o que se pode depreender do valor da liquidação de seu inventário, aberto por sua esposa em 18/11/1881. (Ver anexos AN.17 e AN.18)

### 3.2 - Um professor de escultura de ornatos na Academia Imperial de Belas Artes

O Decreto Imperial datado de 14 de maio de 1855 (também conhecido como Reforma Pedreira) que instituiu os novos Estatutos da Academia de Belas Artes, criou a cadeira de Escultura de Ornatos (a qual já fora prevista pelo projeto dos mestres franceses em 1824). Tal cadeira faria parte do curso de Arquitetura, juntamente com a de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas e de Estatuária. Previa, a Reforma, o ensino de "toda a sorte de escultura e de ornatos arquitetônicos como industriais" e, aos alunos mais adiantados "o professor fará trabalhar em madeira, granito, mármore e outros materiais que julgar convenientes ao exercício e progresso da respectiva indústria".

(13) (grifo nosso)

Em 14 de outubro de 1863 Pádua e Castro assumiu a cadeira de Escultura de Ornatos, sucedendo a Honorato Manuel de Lima, exercendo o cargo até 1881, quando faleceu. Preenchia, na ocasião, a vaga anteriormente pleiteada por Quirino Antônio Vieira que, apesar de ter obtido diversas premiações - inclusive medalhas de ouro e prata - tivera o seu pedido negado, aguardando a Academia pelo "ensejo de augmentar o pessoal do Corpo Acadêmico com um artista de superior e reconhecido talento" ficando a vaga aberta por mais um ano. (14) (grifo nosso)

A admissão de Pádua e Castro na Academia, portanto, resultara do reconhecimento do mérito do artista, já então autor de diversas obras de vulto realizadas (Igreja do Sacramento, de São Francisco de Paula, dentre outras) e da sua capacidade para o ensino das belas artes.

Pelo programa apresentado à apreciação da Congregação da AIBA, pode-se perceber que o artista, com uma visão renovadora, foi um dos primeiros a desenvolver no ensino o caráter profissionalizante, colocando os alunos mais adiantados em equipes de trabalho nas diversas obras que contratava nas igrejas da cidade (talvez seja essa a explicação para a execução de uma obra tão vasta como a que realizou). (Ver anexo AN.23)

Durante os dezoito anos de vida acadêmica, Pádua e Castro participou intensamente de atividades promovidas pela AIBA, tendo sido por várias vezes indicado pela Congregação para participar de comissões com finalidades diversas :

- 1) Comissão para a escolha do pensionista do Estado na Europa (1865).
- 2) Comissão de Escultura para avaliação da obra de gradil ornado em ferro para circundar a estátua equestre do Senhor D. Pedro I (1866).
- 3) Comissão encarregada da fiscalização das obras a serem realizadas no prédio da Academia (1867).
- 4) Comissão para a apreciação dos trabalhos remetidos pelo pensionista Cândido de Almeida Reis (cujo parecer foi responsável pelo retorno do artista da Europa - 1868).
- 5) Comissão encarregada do julgamento dos trabalhos da Exposição Geral da Academia (1870).
- 6) Comissão de Exames Finais para as cadeiras de Matemática e Desenho (1870).
- 7) Comissão para a apreciação do mausoléu levantado por Bittencourt da Silva para S.A. Senhora Princesa D. Leopoldina (1871).
- 8) Comissão encarregada de avaliar o projeto do monumento pela vitória do Brasil na Guerra do Paraguai, que ficaria no Campo da Aclamação



(1872).

9) Comissão julgadora dos trabalhos participantes da  
25ª Exposição Geral de Belas Artes (1879). (15)

Desse modo, fica comprovada a posição de respeitabilidade que o artista desfrutava na Academia Imperial e no cenário artístico do Rio de Janeiro, naquela ocasião.

### 3.3 - A presença de Pádua e Castro na talha da segunda metade do século XIX

O nosso relato biográfico não estaria completo se não compreendesse também a relação das obras realizadas por Pádua e Castro na cidade do Rio de Janeiro. O artista atuou desde meados de 1840 até 1881, tendo desenvolvido intensa atividade, como o provam os diversos contratos assinados com quatorze igrejas, para diferentes obras. Era um artista muito diligente, desempenhando intensa atividade no período de 1850 a 1865, assinando concomitantemente contrato com seis igrejas da cidade : Igreja dos Terceiros do Carmo (1850/1855); Nossa Senhora Mãe dos Homens (1852/1857); Cruz dos Militares (1853); Ordem Terceira da Penitência: Capela do Hospital (1855); Sacramento (1855/1859) e S. Francisco de Paula (1855/1865).

Apresentamos aqui o resultado do levantamento que



realizamos, esclarecendo que foram encontrados documentos comprobatórios referentes às diversas obras relacionadas nos arquivos pesquisados.

O critério que adotamos, ao organizar o inventário das obras, foi o da sucessão cronológica das mesmas e da simples indicação das obras realizadas no monumento, sem tecer considerações sobre a análise estilística ou arquitetônica, a qual será realizada em outro capítulo deste trabalho. São, portanto, obras documentadas do artista :

**3.3.1) O Trem do Paço que serviu ao segundo casamento de D. Pedro I (1829)**

. Reparo e conserto da obra de talha. (foto n<sup>o</sup> 2) (16)

**3.3.2) Igreja da Candelária (provavelmente um dos seus primeiros trabalhos)**

. Nicho de Nossa Senhora das Dores, localizado no transepto da igreja, lado da epístola. (foto n<sup>o</sup> 3) (17)

**3.3.3) Igreja de São Francisco da Penitência (1848 a 1855)**

. Oito andores para a tradicional Procissão de Cinzas da igreja, hoje pertencentes ao museu Sacro da mesma (1848). (foto n<sup>o</sup> 4)

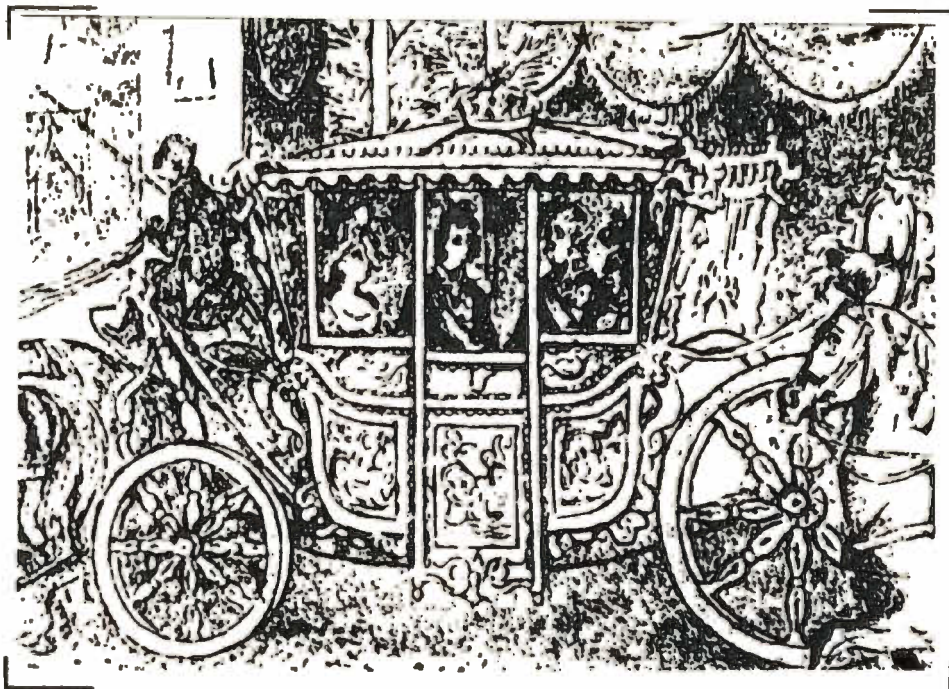


Foto n.º 2 - Coche do 2.º casamento de D. Pedro I.  
Herstal, Stanislav. D. Pedro -  
estudo iconográfico. SP. 1972  
p. 357



Foto n.º 3

Nicho de Nossa Senhora das  
Dores, igreja da Candelária.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto n.º 4

Andor de Nossa Senhora da  
Conceição, para a Procissão  
de Cinzas do Convento de  
Santo António.

Foto acervo Cybele VHF,  
1990.



Foto n.º 5 - Banqueta do altar da Capela do  
Sacramento, na igreja de São  
Francisco da Penitência.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



. Capela do antigo Hospital da Ordem da Penitência (contrato de 16/05/1855).

Talha da capela-mor.

. Capela do Noviciado do Santíssimo Sacramento.

- Levantamos a hipótese de ser de sua autoria, apenas, a talha das paredes e do teto da referida capela. Quando a talha da capela ficou pronta o artista era ainda muito jovem e ainda iniciava seus estudos, ingressando somente mais tarde na Academia. Os livros não declaram o nome do entalhador, mas Moreira de Azevedo é um dos que ligam o nome do artista à obra da capela. O estilo do altar-mor (de um tipo de talha mais antiga) difere da talha do teto, de aspecto mais recente, com elementos formais já bem dentro do gosto classicizante do período. (fotos nº 5 e 6) (18)

#### 3.3.4) Igreja da Cruz dos Militares (1853)

##### Corpo da igreja

- . Talha das portas laterais internas.
- . Talha dos espaços por sobre as ditas portas : lado do evangelho, as três ordens militares brasileiras criadas por D. Pedro I; lado da epístola, as ordens militares portuguesas.
- . Talha dos espaços abaixo do coro. (fotos nº 7, 8 e 9) (19)





Foto nº 6 – Teto da capela do Sacramento na igreja de São Francisco da Penitência.

Foto acervo Cybele VNF, 1990.



Foto nº 7

Porta lateral da igreja da Cruz dos Militares, com as armas de Portugal, detalhe. Acervo Cybele VNF, 1990.

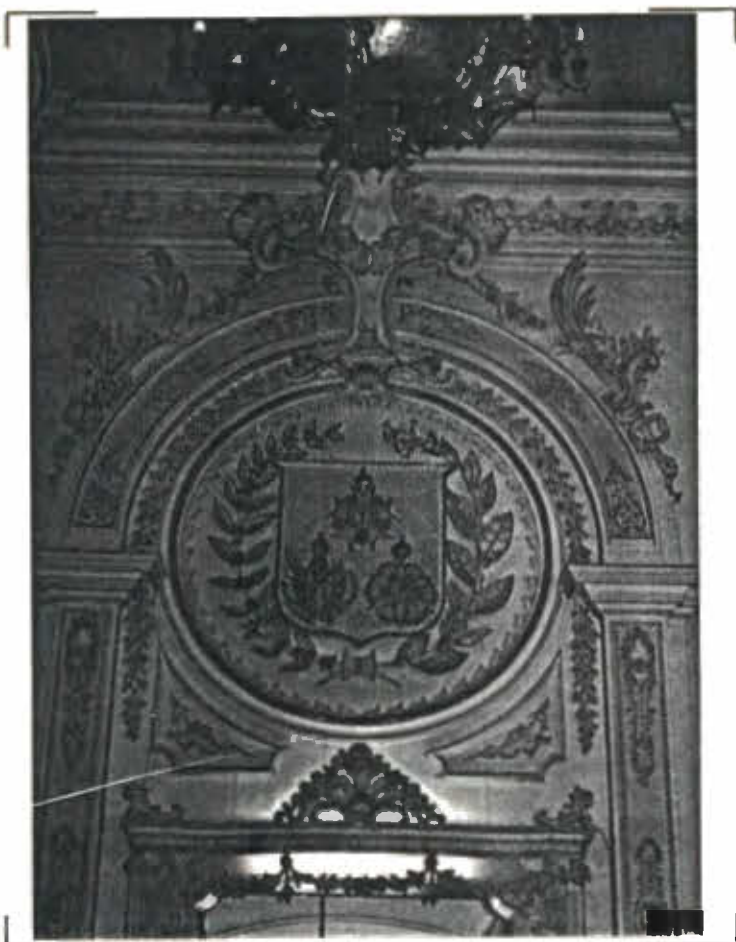


Foto n<sup>o</sup> 8

Porta lateral da igreja da Cruz dos Militares, com o brasão do Brasil, detalhe. Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto n<sup>o</sup> 9 – Misula do coro da igreja da Cruz dos Militares, detalhe. Acervo Cybele VNF, 1990.

### 3.3.5 ) Igreja da Ordem Terceira do Carmo (1850 a 1855)

#### Capela-mor

Conserto do trono, colocação de uma clarabóia, assim como algumas modificações na talha anteriormente realizada por Mestre Valentim.

#### Corpo da igreja

Revestimento em talha das pilastras que separam os detalhes de modo a harmonizar a sua obra com a anterior. Colocação da cartela sobre o arco-cruzeiro. (fotos nº 10 e 11) (20)

### 3.3.6 ) Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens (1852 a 1857)

#### Capela-mor

Alargamento da boca do trono (1854)

#### Corpo da igreja

Reedificação dos altares laterais, construção dos dois púlpitos, abertura de quatro portas sob balcões de tribunas nos quatro cantos da nave e o coro, avançando sobre a nave. (Ver fotos nº 12 e 13) (21)

### 3.3.7 ) Igreja do Sacramento (1855 a 1859)

Capela-mor (atas de 02/05/1855 e de 12/10/1856)



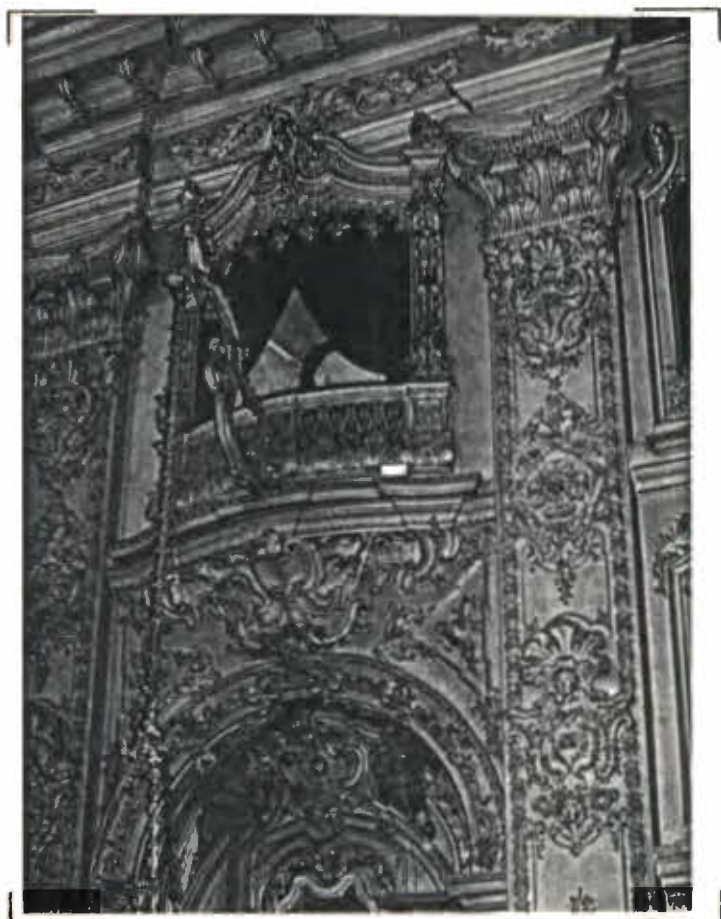


Foto n<sup>o</sup> 10

Vista da nave da igreja dos  
Terceiros do Carmo:  
pilastras , balcão ,  
entablamento, detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto n<sup>o</sup> 11

Igreja dos Terceiros do  
Carmo: motivo com anjo  
coroadado com flores,  
pilastra, detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



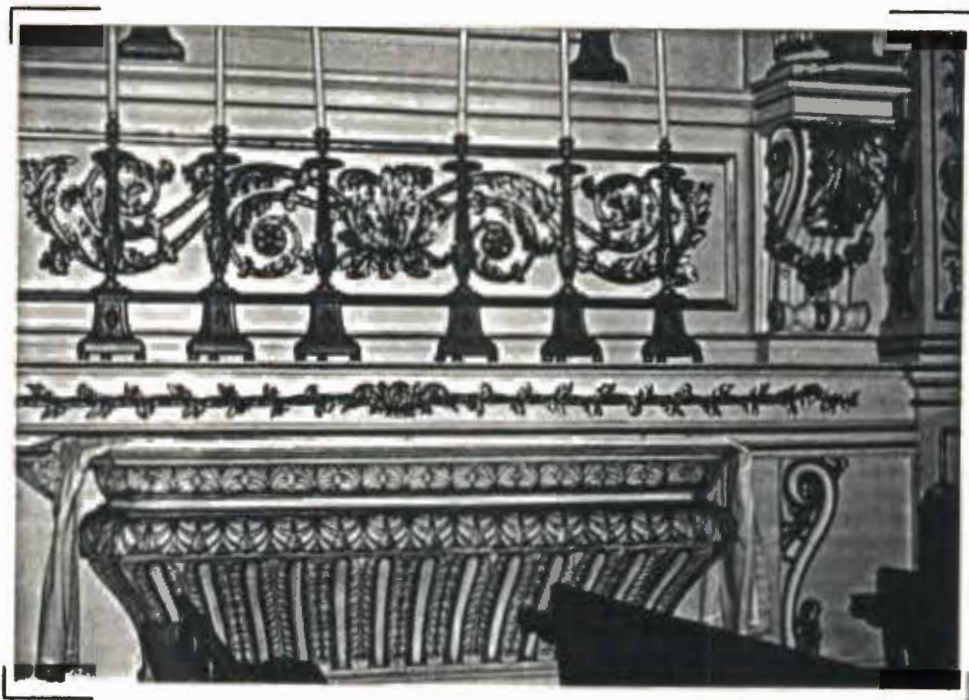


Foto n.º 12 – Altar lateral da igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens (banqueta e frontal da mesa), detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto n.º 13

Púlpito, porta e balcão da igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens.  
Acervo Cybele VNF, 1990.

Toda a obra necessária, compreendendo um novo zimbório com respiradouro no camarim do trono, um dossel para o mesmo, dois portões para dar passagem ao sacrário, três balcões para as tribunas e duas portas decoradas em talha do mesmo modo que toda a decoração das ilhargas, balcões das tribunas e portas laterais.

Corpo da igreja (atas dos anos de 1855, 1856 e 1857).

Revestir toda a superfície das paredes, pilastras, portas e balcões das tribunas em talha. Fazer o coro em carpintaria talha, assim como dois púlpitos, quatro portas laterais, duas portas abaixo do coro e quatro altares laterais. Fazer ainda a porta principal da igreja com sanefa e duas laterais, com grade. (fotos nº 14 e 15) (22)

### 3.3.8 ) Igreja de São Francisco de Paula (1855 a 1865)

Corpo da igreja (atas de 04/12/1855 e 21/09/1858)

Toda a talha, compreendendo a cimalha, as quatro tribunas, as quatro portas abaixo das mesmas, colunas, o teto, o coro, os seis altares em nichos, dois púlpitos.

Arco cruzeiro (ata de 19/04/1860)

Toda a obra necessária e mais : guarnecer com um painel o espaço acima do mesmo no qual haveria uma estátua de S. Francisco de Paula sobre nuvens e ladeado por 2 anjos de corpo inteiro.

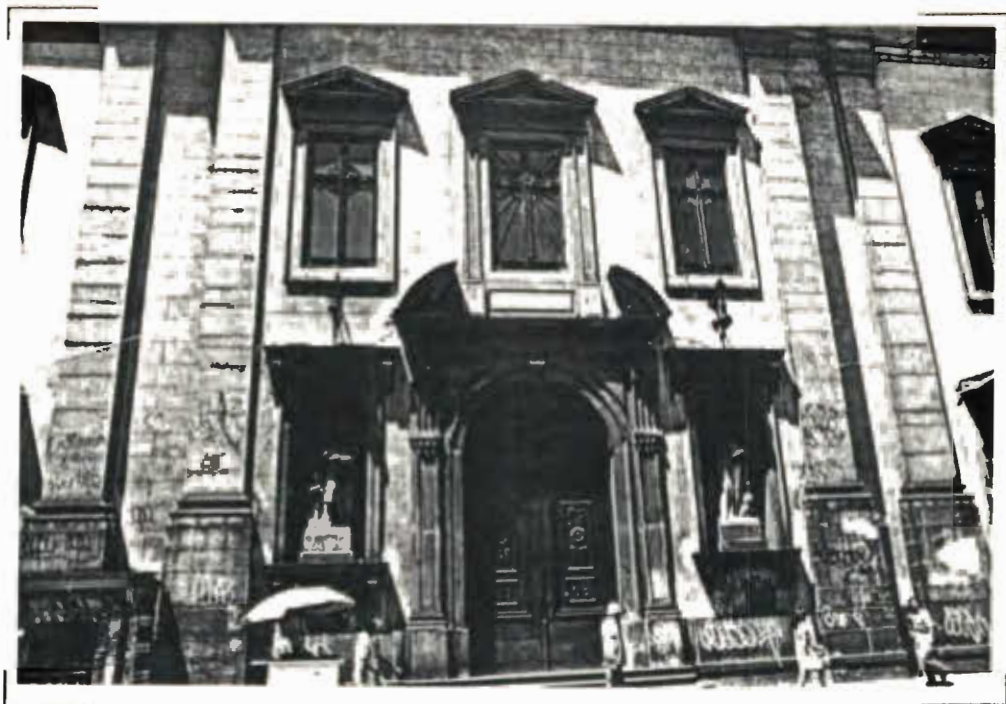


Foto n<sup>o</sup> 14

Igreja da Irmandade do  
Sacramento, fachada.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

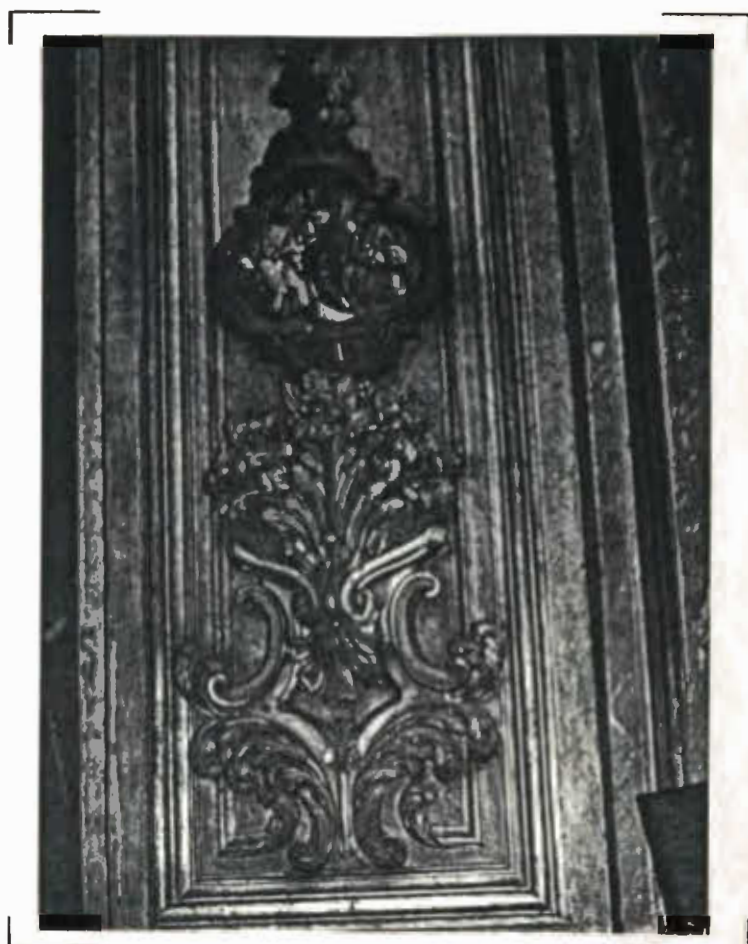


Foto n<sup>o</sup> 15

Igreja da Irmandade do  
Sacramento, talha da nave.  
Acervo Cybele VNF, 1991.

Capela-mor (ata de 19/04/1860)

Toda a obra necessária, compreendendo a reedificação do altar no lugar antigo, com novo camarim, zimbório e clarabóia e novo trono, elevação do presbitério. Fazer duas tribunas novas, ornar todas as paredes e elevar as colunas da capela-mor ao nível das do arco-cruzeiro. (fotos n.º 16 e 17) (23)

Fachada

Modificação no pórtico (e execução da porta principal em entalhe) modificação nas portas laterais (retirada do frontão curvo que corria por dentro do frontão reto) e execução das mesmas em entalhe; modificação da cartela do frontispício.

3.3.9 ) Igreja da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores (1869 a 1872)

Capela-mor (ata de 19/06/1869)

Reforma de toda a capela tornando-a mais funda; introdução de um terceiro par de balcões para as tribunas; elevação do altar-mor; abertura de uma clarabóia; elevação do presbitério; restauração de toda a talha.

Corpo da igreja (ata de 19/06/1869)

Reedificação do altar de Santana e São Joaquim, abertura de quatro balcões para as tribunas, elevação de dois púlpitos cilíndricos e restauração de toda a talha.





Foto n.º 16

*Portada da igreja de São  
Francisco de Paula.  
Acervo Cybele VNF, 1990.*

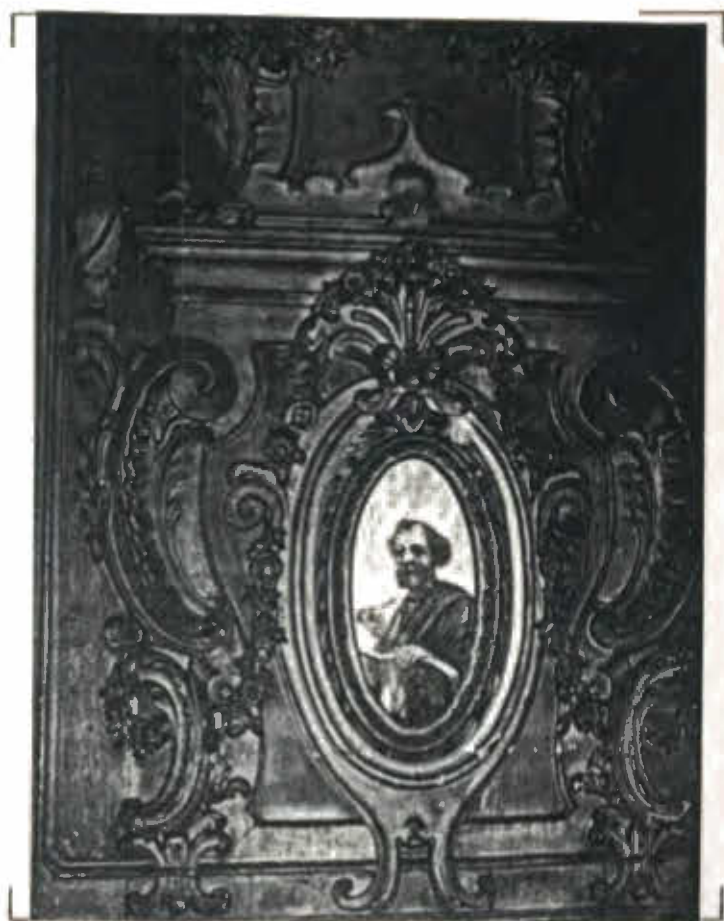


Foto n.º 17

*Motivo sob tribuna, da  
ilharga da capela-mor, da  
igreja de São Francisco de  
Paula.  
Acervo Cybele VNF, 1990.*

### Fachada

Substituição do antigo campanário, abertura de nichos para estátuas, colocação de um medalhão sobre a portada e da estátua da Religião sobre o zimbório; arremate de portas e janelas em lioz; colocação de um relógio na fachada e de uma cruz de bronze no alto da torre. (fotos nº 18 e 19) (24)

### 3.3.10 ) Igreja de São Francisco Xavier do Engenho Velho (1869 a 1876)

#### Corpo da igreja (atas dos anos 1869 a 1874)

Elevação de quatro altares laterais; abertura de outros balcões para as tribunas além dos dois existentes; colocação de uma cimalha real compósita; confecção de dois púlpitos e da Capela do Sacramento do lado direito da igreja, revestindo tudo com talha.

#### Altar-mor (atas de 18/09/1870 e 26/04/1876)

Todas as obras necessárias do arco cruzeiro para a frente, a saber : um zimbório (o maior da cidade, segundo M. de Azevedo); o nicho para S. Francisco Xavier coberto com dossel rendado, um degrau no arco-cruzeiro e toda a obra de talha.

#### Fachada (atas de 1870 a 1871)

Substituição do frontão ondulado pelo frontão reto; abertura de nichos para as estátuas da Fé, da



Foto n<sup>o</sup> 18

Fachada da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto n<sup>o</sup> 19

Altar lateral de São Joaquim, igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

Esperança, e da Caridade; revestimento em cantaria para portas e janelas; aumento das cimalthas das torres. (fotos nº 20 e 21) (25)

3.3.11 ) Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte  
1875

. A capela do noviciado. (26)

3.3.12 ) Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro

. Capela do Sacramento ou do Imperador

Toda a talha

. Salão de Honra

Altar

(fotos 22 e 23) (27)

3.3.13 ) Igreja de Santa Luzia (1870 a 1873)

Capela-mor

Aumento da capela, confecção de novo presbitério em mármore branco, reedificação do altar-mor, erguimento do arco-cruzeiro, e toda a talha.

Corpo da igreja

Colocação de púlpitos novos, e toda a talha.





Foto nº 20

Fachada da igreja de São Francisco Xavier do Engenho Velho, detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto nº 21 – Interior (atual) da igreja de São Francisco Xavier do Engenho Velho, detalhe da nave.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

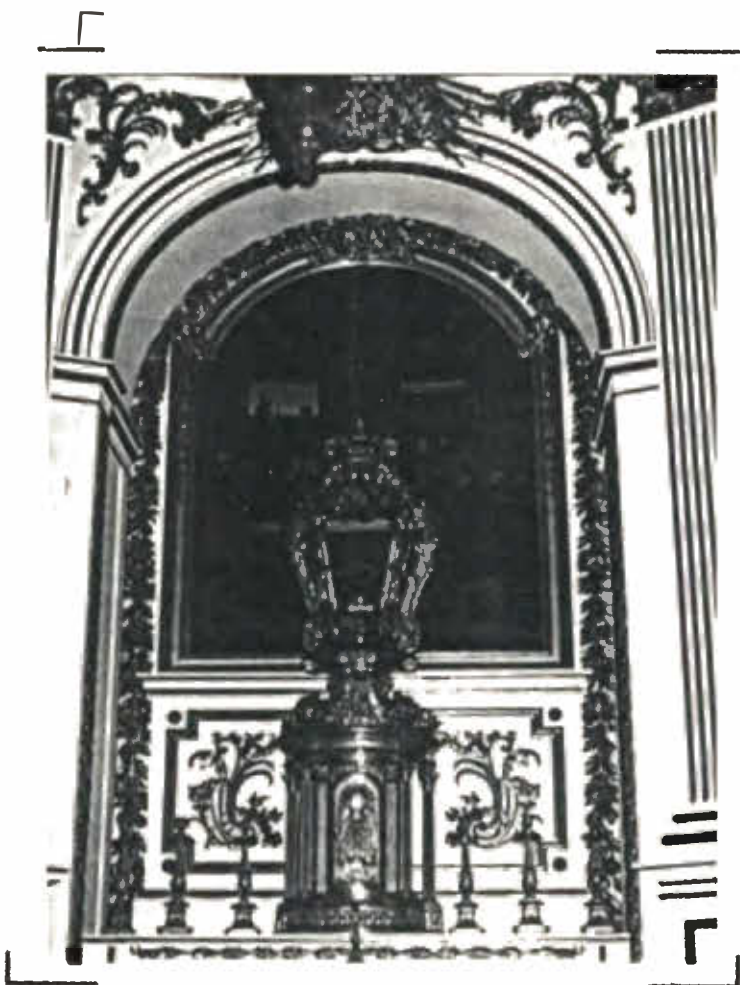


Foto nº 22

Altar da capela do  
Sacramento, na Santa Casa  
de Misericórdia, detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto nº 23

Altar do Salão de Honra da  
Santa Casa de Misericórdia,  
detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

Fachada e demais dependências

Reforma da fachada acrescentando dois campanários azulejados e portas laterais; construção da nova sacristia e corredores laterais. (fotos nº 24, 25 e 26) (28)

3.3.14 ) Igreja Matriz de Nossa Senhora da Ajuda - Ilha do Governador (1865 e 1871)

. Dirigiu a obra da capela-mor. (foto nº 27) (29)

3.3.15 ) Igreja de Nossa Senhora da Apresentação de Irajá

Segundo Moreira de Azevedo (O Rio de Janeiro, página 319) o artista "dirigiu a obra da capela-mor da Igreja de Irajá", dedicada à Nossa Senhora da Apresentação. Não encontramos documentação comprobatória na igreja, que considera os livros da época desaparecidos. Hoje a igreja está muito descaracterizada, podendo-se no entanto, encontrar traços da talha do artista na capela-mor. (fotos 28 e 29)

3.3.16 ) Igreja de Nossa Senhora do Rosário (1862/1863, provavelmente)

. Obras não explicitadas pelo historiador Luís Gonçalves dos Santos. (30)



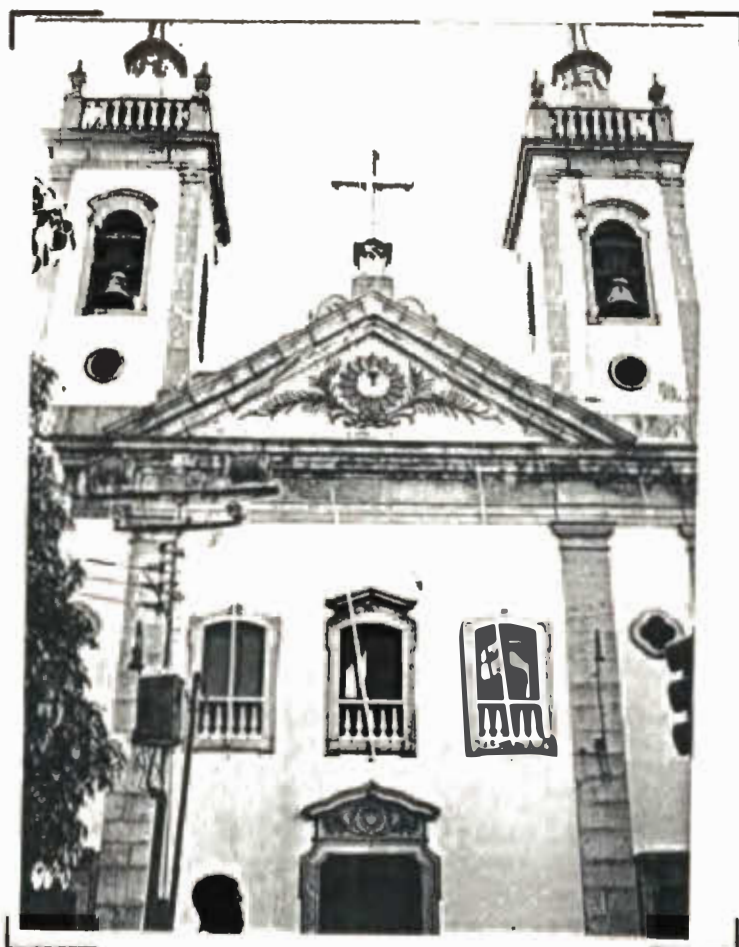


Foto n.º 24

*Fachada da igreja de Santa  
Luzia, detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1989.*



Foto n.º 25

*Capela-mor da igreja de  
Santa Luzia, vista geral.  
Acervo Cybele VNF, 1989.*





Foto nº 26

Altar lateral de Nossa Senhora dos Navegantes, igreja de Santa Luzia, detalhe.

Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto nº 27

Fachada da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, Ilha do Governador.

Acervo Cybele VNF, 1991.



Foto nº 28

*Fachada da igreja de Nossa Senhora da Apresentação, Irajá. Acervo Cybele VNF, 1990.*



Foto nº 29 – *Capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Apresentação, Irajá, detalhe das ilhargas. Acervo Cybele VNF, 1990.*

### 3.4 - O artista visto pela crítica de seu tempo

Lionello Venturi, em seu livro História de la crítica de arte (31) afirma que não é possível distinguir, do ponto de vista crítico, a criatividade de um artista sem conhecer completamente seus condicionantes históricos. Para esse conhecimento, continua Venturi, contribui o método de formular as idéias típicas da humanidade e a história da cultura. Tais conceitos corroboram o nosso desejo de transcrever aqui algumas das impressões relativas à obra de Pádua e Castro, oriundas da Academia Imperial, de estudiosos da época, ou das Irmandades para as quais trabalhou.

No século XIX a crítica de arte não existia, no Brasil, como nos nossos dias; no entanto, muitos escreviam sobre a sua época: professores, escritores, viajantes, aqueles que detinham o privilégio de uma formação intelectual mais amadurecida. No entanto, é através desses relatos que o exercício da crítica vai se fazendo, de uma maneira ou de outra, e por isso os julgamos documentos preciosos, como observa Lionello Venturi, na conclusão da obra acima citada:

*El centro de atención lo constituye la personalidad del artista que se diferencia de la personalidad del hombre en general porque es vista en el momento en que la imaginación creativa del hombre se plasma en las formas y en las colores. Los rayos que convergen desde*

*las actividades intelectuales, morales, religiosas, sociales y de todas las actividades humanas que conforman la historia sirven para explicar la naturaleza de aquel centro, empero son válidos única y exclusivamente en función de dicho centro, de modo que la historia del arte es tarea de la crítica de arte. (32)*

Cabe, portanto, a descrição de pequenos trechos que são verdadeiras críticas da época sobre o artista, tanto no que se refere à sua atuação na Academia Imperial, como à obra realizada para diversas igrejas da cidade. O escritor Moreira de Azevedo, contemporâneo de Pádua e Castro, assim se referiu à igreja do Sacramento, em 1855 :

*O altar é em forma de baldaquino, com quatro colunas da ordem coríntia, sustentando um entablamento circular, sobre o qual ergue-se uma cúpula rendada com a estátua da Religião no centro, havendo sobre as colunas as estátuas dos Evangelistas. É o único altar deste gênero de arquitetura que há nas igrejas desta cidade ... e a talha que ornamenta as portas forma com a tribuna, que fica-lhe superior, uma só peça de admirável beleza e perfeição. (33)*

Em 1859 - O artista recebeu da Mesa Administrativa da referida Irmandade, uma caixa e rapé, de ouro lavrado, com quatro brilhantes na tampa e esmalte no centro, com sua



firma e a inscrição : "a Irmandade do Sacramento reconhecida".

O reconhecimento relativo à qualidade e o bom gosto da talha da igreja do Sacramento foi fato incontestado na época; a originalidade do altar-mor da igreja, em formato de baldaquino, em harmonia com a talha, foi também objeto de observação elogiosa da Academia, em 15/06/1866 :

*As obras desse artista são numerosas e de grande preço ... os magníficos altares da Igreja Mãe dos Homens, as portas interiores da Cruz dos Militares e a maior e melhor parte da obra de talha da Igreja Matriz do Sacramento.*  
(34)

Em 13/11/1853 - O Brigadeiro Manoel Antônio da Fonseca, ao referir-se às obras executadas na Igreja da Cruz dos Militares, deixa claro o alto nível de exigência na escolha do artista para a execução da obra :

*... foram colocados (por sobre as portas internas) dous escudos apresentando de hum a três ordens brasileiras creadas pelo fundador da nossa monarchia. Esse trabalho foi confiado ao artista mais hábil nesse gênero, Antônio de Pádua e Castro. (35) (grifo nosso)*

É importante lembrar que a talha da igreja fora iniciada por Mestre Valentim e não poderia ser completada

por um artista que não estivesse à altura de continuar a obra do Mestre. Manoel Araújo Porto-alegre diria, mais tarde, sobre as referidas portas :

*O partido tomado na disposição das linhas gerais é felicissimo, principalmente o das portas laterais, depois da tribuna do coro, que são ornadas e distribuidas com muito gosto.*  
(36)

Era, então, patente o reconhecimento do trabalho do artista, naquela ocasião, quando o mesmo praticamente iniciava a sua carreira e ainda não fazia parte do corpo de professores da Academia. Em 1856, ao escrever a primeira biografia sobre Mestre Valentim, avaliando conseqüentemente a situação da arte da talha naquele momento, escreveu Porto-alegre :

*... Os productos da arte torêutica na actualidade, são inferiores aos daquelles tempos : os nossos entalhadores, à excepção de dous, não têm cabeça nem mão e se o Senhor Pádua não restaurar esta arte, muito terão que sofrer os nossos templos em conclusão, num paiz singularmente rotineiro em certas cousas, no qual não se comprehende a forma e o ornato senão como o passado.*  
*... A arte torêutica está em decadência e não poderá ser restaurada porque o Senhor Pádua, o único que merece o nome do artista, não poderá dominar o*

*espírito mercantil da época ... Os exemplos que está dando actualmente na Igreja do Sacramento, não hão de fructificar convenientemente porque estamos em época em que cada homem pensa saber mais da profissão alheia do que da própria. (grifos nossos) (37)*

Aí está uma crítica da época, do mais alto valor, que levanta alguns pontos de grande importância: Porto-alegre, apesar de destacar apenas dois, dentre os diversos entalhadores do período, somente se refere ao nome de Pádua e Castro e reforça mais adiante que é "o único que merece o nome do artista". Considera que a arte da talha está em decadência, mas tece elogios ao trabalho realizado na Igreja do Sacramento, sugerindo que o mesmo remete a uma estética mais ligada à tendência moderna, classicizante, portanto; e ainda denuncia as pressões dirigidas aos artistas, pelas mesas das Irmandades Terceiras naquela época.

Em 1863, o artista ingressou na Academia Imperial, ocupando uma vaga para a qual se desejava "um artista de superior e merecido talento", sendo agraciado na ocasião, com um retrato litografado com a seguinte inscrição :  
(grifo nosso)

*"Orgulhoso o Brasil da tua glória  
Uma página marcou na sua história"*

(38)

Tal fato demonstra, mais uma vez, o reconhecimento do valor do artista, que desempenhou uma atividade acadêmica muito intensa, tendo várias vezes demonstrado a sua seriedade, talento e formação erudita.

Em primeiro de maio de 1865 a ata da Congregação da Academia registrava o seguinte sobre a Exposição Geral daquele ano :

*... na exposição de escultura distingue-se em primeiro lugar, e de modo muito proeminente, a bela porta da Igreja de São Francisco de Paula, feita pelo Senhor Antônio d Pádua e Castro; em 2º, o modelo de cavalo feito pelo Senhor Francisco Manoel Chaves Pinheiro ...*  
(39)

Por esse motivo foi condecorado pelo Imperador, em sessão pública, como registra a ata de 15 de junho de 1866:

*... a porta principal da Igreja de São Francisco de Paula, grande e precioso trabalho do Senhor Antônio de Pádua e Castro, que, por esta obra, coroa a magnífica ornamentação escultural daquele templo, devido ao seu esmerado talento. O melhor toque de mérito deste imenso trabalho é a dificuldade de distinguir os ornatos do S<sup>r</sup> Pádua daqueles com que o célebre Valentim adornou a capella-mór. (grifos nossos)*  
(40)



A Academia, unanimemente, reconhecendo o elevado valor do artista, solicitou ao Ministério dos Negócios do Império a nomeação de Pádua e Castro para Cavaleiro da Ordem da Rosa, por ser ele "hum dos que mais se distinguiram nas produções apresentadas na exposição que se verificou na mesma Academia em 1865". (41)

Em 1867 - Pádua e Castro foi distinguido ainda com o cargo de administrador das obras do prédio da Academia, substituindo o professor de arquitetura, qua não aceitou a indicação. Esse fato comprova que possuía grande conhecimento da arte arquitetônica :

... nomêa o Senhor Pádua para esta comissão porque, ao zelo e interesse que distinguem todos os senhores professores, reúne uma longa prática de obras e trato com operários. (42) (grifo nosso)

Morales de Los Rios Filho, em seu livro Grandjean, de Montiny e a evolução da arte brasileira assim se refere ao artista :

A geração de entalhadores ou lavrantes, do tempo da colônia, na qual se sobressairam Mestre Valentim ... tem como sucessora aquela outra de que é incontestável chefe, na metade do século XIX, o dourador, escultor e arquiteto Antônio de Pádua e Castro. (grifo nosso) (43)

## Notas do capítulo III

(1) VENTURI, Lionello. História de la crítica de arte.  
Barcelona : Editorial Gustavo Gili S.A, 1979 p.328.

(2) Deve-se a Moreira de Azevedo os únicos dados sobre a vida de Pádua e Castro, anotados em singela biografia em sua obra O Rio de Janeiro - Sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades. Rio de Janeiro, 1969. Livraria Brasileira Editora, p. 318 a 320.

(3) Ver levantamento realizado sobre a atuação dos toreutas no Rio de Janeiro durante o século XIX. (Ver anexo AN.1)

(4) Ver anexo AN.2.

(5) GALVÃO, Alfredo - Subsídios para a história da AIBA. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 1974, p.64.

(6) A cadeira de Escultura de Ornatos da Academia pertencia ao Curso de Arquitetura. Talvez resida aí o seu conhecimento relativo a essa área, isto é, talvez Pádua e Castro tenha realizado outras cadeiras obrigatórias para o curso, na área de Arquitetura.

(7) Ver anexos AN.7, AN.8, AN.9 e AN.10.

(8) MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. O ensino artístico - Subsídios para a sua história in Anais do Terceiro Congresso de História Nacional, IHGB. 8º Volume, RJ, 1942. Imprensa Nacional, p. 325.

(9) No referido quadro o artista está em um recinto com um piso em xadrez, em pé, segurando uma luva na mão direita e está elegantemente vestido. Encosta-se a uma mesa onde estão cinco livros (não é possível ler seus títulos); os livros estão sobre o que parece ser o desenho de um projeto, encoberto por uma toalha de tecido vermelho, com franjas em ouro. No chão, ao lado de Pádua e Castro, estão um compasso, um cinzel e uma pequena tora de madeira (o malhete?). Uma pintura se apóia no pé de uma mesa colocada por trás do artista (mas, estando muito escurecida pelo tempo não é possível perceber o seu tema). Na direção do artista, num plano mais recuado, aparece parte de uma coluna sobre um soco muito elevado; um capitel de coluna encontra-se sobre a mesa, por trás do artista. Ao fundo há um nicho aberto na parede, com uma estátua em pé segurando algo que não se distingue o que é (seria a romã?). Esse retrato a óleo foi mandado pintar para homenagear o artista, num ato de reconhecimento da Irmandade por sua dedicação durante o período de reformas na igreja (1855/1865). No entanto, os elementos que destacamos na cena são muito simbólicos na Maçonaria e característicos do quadro de companheiro de uma loja maçônica : o piso em xadrez, os compassos, a luva, as colunas, o malhete e o

cinzel. Pode haver uma simbologia na figura do nicho (não se percebe o que a mesma segura nas mãos, pois o quadro está muito sujo), assim como também não se pode fazer uma leitura da pintura colocada de frente para o observador, no chão, por trás do artista. Os elementos que compõem a cena parecem ainda estranhos ao local, que não se assemelha a uma oficina. No entanto, são instrumentos que faziam parte do ofício do artista e poderiam estar ali para identificar a sua atividade. Não sendo possível fazer afirmativa, apenas podemos supor que o artista tenha se filiado à Maçonaria. CHEVALIER, Jean, GEERBRANT, Alain, Dicionário de símbolos - Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1988, p. 449.

(10) O Relatório da Irmandade, apresentado pelo Visconde de Duprat, referente aos anos de 1892, 1893, 1896 e 1897 contém a Relação de todos os irmãos sepultados em Carneiros Arrendados de Propriedade em Capelas e Jazigos, desde 1850 a 1897 no Cemitério da Venerável Ordem registra como pertencente ao finado Antônio de Pádua e Castro e à sua família e parentes o carneiro perpétuo de nº 7637, quadra 6, nº 4, 54  $\frac{1}{2}$  palmos de terreno. Arquivo da VOTMSFP, levantamento realizado em 10/08/88 (Ver anexos AN.11, AN.12, AN.13 e AN.14).

(11) O documento referente à homenagem, e o croquis da distribuição dos medalhões, estão no ANEXO (Ver anexos AN.15 e AN.16).



(12) Segundo depoimento da Professora Celita Vaccani, o professor Henrique Bernardelli recebeu o título de Patrono da Escultura e Antônio de Pádua e Castro, na ocasião, o título de Patrono da Modelagem.

(13) Por ter o Ministro e Secretário dos Negócios do Império Luís Pedreira do Couto Ferraz assinado os novos estatutos da Academia, os mesmos se tornaram conhecidos por Reforma Pedreira. Pela importância desse documento - que trata com detalhes o ensino artístico na segunda metade do século XIX no Brasil, fato de especial importância para o estudo que ora realizamos - o mesmo será colocado, na íntegra, no ANEXO. (Ver AN.19)

(14) Ver ANEXO, AN.20, AN.21 e AN.22.

(15) Todas essas comissões estão detalhadas nas atas da AIBA (arquivos do Museu D. João VI/ EBA/ UFRJ). Ver, por exemplo, AN.24, AN.25, AN.26, AN.27 e AN.28.

(16) "Tendo-se de reparar-se o trem do Paço para servir ao segundo casamento de D. Pedro I encarregou-se Antônio de Pádua e Castro do conserto da obra de talha colocando no coche imperial uma mísula nova em harmonia com o estilo barroco da obra". O Rio de Janeiro, obra citada, p. 319.

(17) Moreira de Azevedo acredita que o nicho de Nossa Senhora das Dores seja uma de suas primeiras obras. O Rio

de Janeiro, obra citada, p. 319.

(18) Em relação à confecção dos andores para a Procissão de Cinzas, ver AN.29. Em relação à talha da capela do antigo Hospital da Ordem Terceira da Penitência (então no Largo da Carioca), o livro Recopilador de todos os termos ... (1640 a 1845), registra o seguinte :  
"Realizado o contrato com Antônio de Pádua da promptificação do altar da capella do Hospital e seus competentes adornos, pela quantia de 4.000.000", em 16/05/1855. Em relação à capela do noviciado do Santíssimo Sacramento, o mesmo livro registra na folha 81 o seguinte :  
"Aos 30/11/1833, ponderando-se ter ficado prompta, pela administração que acabou, a talha da nova capela do noviciado foi resolvido ... proceder ao dourado e pintura da mesma."

(19) Relatório de ISCM, datado de 13 de novembro de 1853, redigido pelo provedor Brigadeiro Manoel Antônio da Fonseca Costa. (Ver AN.30)

(20) Ata da Sessão de Mesa de 12/02/1855 : "... o irmão Prior declarou que, desejoso de ver concluída a obra de talha da nossa igreja, e vendo que não se aproveitada esta ocasião em que ela está gessada de novo, tornar-se-hia dificultoso levar a efeito essa obra ..., e sendo essa justa com mestre Antônio de Pádua e Castro pela quantia de 7.000.000 com a obrigação de dar prompta no fim de setembro

..." arquivo da Cidade do R.J. (Ver AN.31)

(21) Ver AN. 32 - Por serem mal redigidas, as atas da Irmandade Mãe dos Homens não assinalam o nome dos artistas que ali trabalharam no período de reforma da igreja (1852 a 1857), referindo-se apenas ao "entalhador" ou ao "pintor". Podemos provar, no entanto, que a obra de talha é de Pádua e Castro através da ata da AIBA, datada de 01/05/1865; das referências de Moreira de Azevedo (O Rio de Janeiro, obra citada, p. 319) e de Morales de Los Rios (GrandJean de Montiguy e a evolução da arte brasileira, Rio de Janeiro : Gráfica A Noite, 1941, p. 225.

(22) Todos os dados aqui registrados são concernentes com os livros de atas de recibos dos arquivos da Irmandade do Sacramento, conforme pesquisa por nós realizada em setembro de 1989. Pádua e Castro, além de ter prestado serviços à igreja, também se tornou "irmão" da Ordem (ata de 02/08/1857), sendo então chamado de Irmão Arquiteto (Ver AN. 33).

(23) A ata do dia 04/12/1855 registra a leitura do 1º contrato assinado pela VOTMSFP, com Antônio de Pádua e Castro, no dia 16/11/1855. O mesmo contrato, no entanto, referia-se à obras propostas pelo artista já desde o ano de 1852 e afirmava ainda que ficava pertencendo ao empreiteiro "toda a obra de talha já feita e ainda não colocada". Tais peças - algumas acabadas, outras esboçadas e muitas em

princípio - haviam sido executadas por Mestre Valentim, que trabalhava na obra de talha da igreja quando faleceu. Todos esses contratos estão registrados no livro de atas referente ao período 1855/1865, pertencente ao arquivo da VOTMSFP (Ver AN.34).

(24) Todos os dados aqui assinalados foram buscados nos relatórios da Irmandade de NSLM, datados de 1870 (referente ao período de 1867 a 1868 e 1868 a 1869), 08/02/1874, 1876, 1877 e 1898, pertencentes ao arquivo da Irmandade. As obras assinaladas na ata de 19/07/1869, referentes à reforma da fachada da igreja, foram planejadas pelo artista, que desempenhava também funções de "arquiteto, entalhador e administrador das obras" conforme se lia no contrato. Na mesma ocasião o artista era também responsável pela reforma da igreja de São Francisco Xavier do Engenho Velho, dando à fachada certos aspectos semelhantes ao da Lapa dos Mercadores, concebendo, em lioz, os nichos para as estátuas da Fé, da Esperança e da Caridade (Ver AN.35).

(25) O registro das obras realizadas na igreja de SFXEV foi feito buscando-se as atas da Irmandade, hoje pertencentes ao arquivo da Mitra. A descrição das obras ali executadas por Pádua e Castro, e feita com base nos contratos encontrados, é um dado realmente precioso, porque torna-se a única fonte de conhecimento relativamente às características do interior da igreja, então reformada pelo artista em meados de 1870 e da qual não resta nenhum



registro iconográfico.. Hoje a igreja encontra-se totalmente descaracterizada (sobre o assunto escrevemos um ensaio intitulado A Igreja de São Francisco Xavier, Ontem e Hoje, a ser publicado pelo MNBA) (Ver AN.36).

(26) Sobre a participação do artista na Igreja da Conceição e Boa Morte, refere-se Moreira de Azevedo (O Rio de Janeiro, obra citada, p. 330) : "... a capela do noviciado, com três portas de arquivolta, edificada sob direção do artista Antônio de Pádua e Castro, e benzida a 8 de dezembro de 1875 ..."

(27) Não encontramos documentação direta da encomenda da obra ao artista nos arquivos da Santa Casa de Misericórdia, mas a autoria da obra de talha pode ser comprovada pela ata da AIBA datada de 01/05/1865 (Museu D. João VI/ EBA/ UFRJ); pela afirmação de Moreira de Azevedo (O Rio de Janeiro, obra citada, V.1, p. 319); pelo Histórico do Hospital Geral da Santa Casa da Misericórdia do RJ, 1978, escrito por Dahas Zarur, que assim registra : "entregou os trabalhos de pintura e escultura, inclusive o teto do salão nobre, a um grupo de artistas alheios à escola de Montigny, como Antônio de Pádua e Castro, que fez os florões ..."

(28) Os arquivos da Igreja registram, no livro do Tombo, folhas 13 a 16, o contrato para as obras de reforma da talha do altar-mor e outras acrescentadas (Ver AN.37).

Moreira de Azevedo CO Rio de Janeiro, obra citada, V. II, p.475, também faz referência à autoria do templo ocorrida entre 1870/1873.

(29) Moreira de Azevedo CO Rio de Janeiro, obra citada, V. I, p. 319 e 320) diz que o artista dirigiu as obras da capela-mor e que também reconstruiu a igreja após o incêndio ocorrido em 9 de agosto de 1871. As obras da capela-mor foram realizadas em 1865 (O Apóstolo, ano VI, n.º 32, de 16 de agosto de 1871). Hoje a igreja está totalmente descaracterizada, tendo-se perdido toda a sua obra de talha.

(30) "... o escultor Antônio de Pádua e Castro, cujo nome se recomenda por trabalho da mesma natureza executados em várias igrejas, inclusive na Sacramento e na do Rosário" (SANTOS, Luís Gonçalves dos - Memórias para servir à história do reino do Brasil - R.J, Ed. Valverde, 1943, p. 137). Não encontramos documentação direta sobre a obra realizada por ter a igreja sofrido incêndio e perdido os seus arquivos.

(31) História de la crítica de arte. Obra citada, p. 19.

(32) História de la crítica de arte. Obra citada, p. 328.

- (33) O Rio de Janeiro. Obra citada. V. I, p. 181.
- (34) Ver AN.3 e AN.4.
- (35) Ver AN.30.
- (36) PORTO-ALEGRE, Manoel Araújo, Mestre Valentim. In Revista do IHGB, Tomo 19, p. 370.
- (37) Mestre Valentim. Obra citada, p. 374.
- (38) O Rio de Janeiro. Obra citada, p. 320.
- (39) O registro da premiação do artista com Medalha de Ouro e sua nomeação a Cavaleiro da Ordem da Rosa estão nas atas da AIBA datadas de 01/05/1865; 15/07/1866; 30/06/1866. Arquivos do Museu D. João VI/ EBA/ UFRJ (Ver AN.3 e AN.4).
- (40) Ver AN.3 e AN.4.
- (41) Ver AN.5.
- (42) ver AN.26.
- (43) MORALES DE LOS RIOS FILHO - Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira. Rio e Janeiro : Empresa A Noite, 1941, p. 225.

## CAPÍTULO IV

Como vimos, a produção artística de Antônio de Pádua e Castro é bastante vasta e resultou de uma atividade em cerca de quarenta anos, entre 1840 e 1880, aproximadamente. Como não poderíamos analisar detalhadamente toda a sua obra selecionamos, dentre as quatorze igrejas em que o artista trabalhou, apenas quatro para realizar a análise artística :

*Igreja do Sacramento*, na qual Pádua e Castro realizou quase toda a obra de talha a partir do seu risco, entre 1855 e 1859.

*Igreja de São Francisco de Paula*, sua obra monumental, onde trabalhou, segundo o contrato assinado com a Irmandade, "em harmonia com a talha do altar-mor", iniciado no início do século, por Mestre Valentim.

*Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores*, cuja primitiva talha "já bastante arruinada" foi completamente restaurada pelo artista entre os anos de 1870 e 1874, não tendo o mesmo, portanto, trabalhado de modo independente.

*Capela do Sacramento na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro*, onde o artista realizou toda a obra de talha, a partir do seu risco.

A escolha dessas igrejas não significa que tenhamos desmerecido o valor das demais obras realizadas pelo artista. Na igreja dos Terceiros do Carmo, por exemplo, Pádua e Castro executou uma obra muito



significativa, completando a decoração da nave nos espaços compreendidos entre os seis altares laterais e por sobre os mesmos, harmonizando a talha com aquela já existente. .

No entanto, considerando uma situação análoga, na igreja de São Francisco de Paula (onde o artista deveria executar a talha em harmonia com a obra da capela-mor) pareceu-nos mais adequada a escolha dessa igreja para a análise artística, uma vez que ali Pádua e Castro executou uma obra mais vasta, compreendendo os altares laterais, púlpitos e, posteriormente, interferindo também na talha da referida capela.

Caso semelhante é o da igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, a qual reputamos também como um modelo da maior importância, onde Pádua e Castro reedificou os altares laterais, abriu os balcões das tribunas, realizou a obra do coro e do arco-cruzeiro, além de aumentar a boca do trono. A igreja tem um dos interiores mais delicados e harmoniosos da cidade, no qual a talha não invadiu as paredes que limitam a nave movimentada.

Assim sendo, justificamos a escolha das igrejas acima citadas, após considerarmos alguns fatores. Ao assinar os contratos para as referidas obras o artista encontrava-se em duas situações distintas: seja restaurando uma obra de talha ou completando uma decoração anterior (como o fez na igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, na igreja dos Terceiros do Carmo, dentre outras) o artista prendia-se a uma obra já existente e não trabalhava com liberdade de

criação. Outras vezes trabalhava de modo mais independente refazendo toda a talha da igreja, a partir do seu próprio risco (como na igreja de São Francisco Xavier), ou iniciando uma obra nova (como na Capela do Sacramento na Santa Casa de Misericórdia).

Além dessa situação imposta, a partir dos contratos que assinava, consideramos ainda, na escolha dos exemplos, a documentação levantada, o estado de conservação da talha e o volume da obra realizado em cada igreja. Os exemplos serão ordenados cronologicamente para que possamos sentir as possíveis mudanças no estilo do artista.

#### 4.1 - Igreja do Sacramento

A Irmandade do Sacramento é das mais antigas da cidade; no entanto, somente em 03/03/1816 obteve do governo permissão para edificar a sua igreja, em terreno comprado na esquina da rua do Erário (atual Avenida Passos) com a rua do Hospício (atual Buenos Aires). As obras da igreja se prolongaram até a segunda metade do século XIX, tendo o templo recebido a sagração em 30/06/1859, quando as mesmas foram consideradas totalmente concluídas. (1)

O plano do edifício é do arquiteto João da Silva Muniz, primeiro arquiteto dos Paços Reais (2), que o concebeu segundo "o partido tradicional do Reino" (3) como se referiu Paulo Santos, e tornado tão comum no Brasil para as igrejas de Ordens Terceiras, isto é, com duas torres,

nave retangular, ladeada de corredores; capela-mor ladeada pela sacristia e pela capela privativa. (Ver anexo: AN.34.1)

A fachada da igreja pode ser dividida verticalmente em três partes, que compreendem o corpo central e as duas torres laterais. Horizontalmente pode-se perceber uma divisão em quatro faixas : na primeira encontra-se a portada, ladeada por dois nichos e, nas torres, as portas que conduzem aos corredores laterais. Na segunda faixa, acima da portada, situam-se as três janelas do coro e as duas janelas das torres, acompanhando o mesmo nível. Uma grande cornija separa essa faixa da outra que a sucede, saindo da torre, à direita, passando pelo corpo central e terminando na torre à esquerda. Uma faixa revestida de granito corre por sobre a cornija e nela se encontram dois relógios, um em cada torre ; sobre essa faixa situam-se as sineiras, ladeando o ático, no corpo central. A quarta faixa pode ser representada pelas agulhas que encimam as torres. (Ver foto nº 30)

Descrevendo os elementos da fachada, a partir da divisão vertical, vemos que o corpo central da igreja é limitado por duas pilastras colossais, que se projetam acentuadamente da parede, sobre altos embasamentos e se destacam do pano de fundo por serem revestidas de granito (como o serão também os demais elementos de destaque da fachada, como as molduras das portas e janelas, nichos e a grande cornija). A portada central da igreja é aberta em arco pleno, enquadrado por duas pilastras mais projetadas,

que sustentam uma sobreverga reta. Acima dessa sobreverga situam-se dois fragmentos de frontão curvos que, de modo original, limitam a base da janela central do coro. Ladeando essa portada foram abertos dois nichos de traça evidentemente clássica. Esses nichos são revestidos de granito, têm o suporte e a sobreverga retos e se assentam sobre mísulas. A solução do nicho, também em arco pleno, arrematado por sobreverga reta, forma um conjunto harmonioso com a portada central da igreja. Nesses nichos foram colocadas imagens em mármore de São Lucas e São João Batista. (4)

No segundo nível do corpo central situam-se as três janelas do coro: são retas, encimadas por frontão triangular, destacando-se a central porque, como já dissemos, a sua base penetra na área correspondente ao tímpano da portada. Desse modo, há uma continuidade resultante da integração da portada com a janela central do coro.

Acima da grande cornija, no corpo central, há uma faixa em granito (à qual já nos referimos anteriormente); sobre ela se ergue o frontão, com a forma de um ático sustentado por duas pilastras e ladeado por duas volutas originais, por terem o seu enrolamento quebrado. Os enrolamentos inferiores das volutas sustentam as estátuas em mármore da Esperança e da Caridade, em tratamento classicizante. (5)

Esse ático é arrematado por um frontão triangular, ladeado por dois fogaréus piramidais, e tem no tímpano a



representação do Cordeiro sobre o Livro dos Sete Selos; no centro do ático um nicho (semelhante aos que ladeiam a portada da igreja) abriga a estátua em mármore da Fé.

Ladeando o corpo central, como vimos, situam-se as duas torres, de base quadrada, apoiadas por pilastras colossais, semelhantes àquelas que limitam o corpo da igreja, sendo estas no entanto, mais reentrantes. No nível da portada principal, uma porta dá acesso aos corredores laterais da igreja. Essas portas têm ombreiras em pilastras, verga reta, acima da qual há uma faixa larga de pedra e sobre ela um frontão reto. Acima dessa porta, há ainda uma janela, no nível das janelas do coro, e também semelhante a elas.

Acima da cornija surge a faixa em granito com os relógio, como vimos e, sobre ele, a sineira, com sobreverga curva. As torres são terminadas por uma balaustrada, com quatro fogaréus piramidais nos ângulos; pináculos em agulha as arrematam (obra de Bittencourt da Silva, (6) terminadas em 1875). É uma fachada na qual os elementos clássicos se apresentam de modo a valorizar cada nível da frontaria, o que, no entanto, em relação à sua largura, encontra um contraponto no arremate das torres.

Essa igreja não é pequena: sua planta ocupa uma área razoável de terreno e compõe-se de nave única retangular, capela-mor funda, corredores ladeando a nave, conduzindo, um lado à sacristia e outro à capela da Piedade; ao fundo uma escada dá acesso aos dois consistórios, que se situam no andar superior, onde

encontram-se ainda as tribunas e o coro.

Grande parte da igreja foi decorada por Pádua e Castro, que ali trabalhou a partir do seu próprio risco. A nave se divide em seis tramos, separados por pilastras levemente projetadas da parede, terminadas em capitéis jônicos e grinaldas, sustentando o entablamento. Os fustes dessas pilastras são decorados com três motivos maiores, diferentes entre si, e dois menores, iguais, intercalados, que se espalham por toda a superfície: esses arranjos são compostos por rocalhas, flores e plumas. Os tramos da nave não são iguais, havendo três mais largos (onde se situam o coro e os altares laterais) alternados com três mais estreitos (onde se situam as portas laterais e os púlpitos). O entablamento da nave é pronunciado e percorre toda a sua extensão até o arco-cruzeiro, modificando-se ao penetrar na capela-mor, onde recebe várias molduras decorativas (Ver foto n<sup>o</sup> 32 e 33). Acima do entablamento a divisão em tramos continua pelo teto da igreja, em abóboda de berço fingida. Essa divisão no teto se faz por um cordão decorativo, formado por uma sucessão de folhas de carvalho e frutos salpicados ao longo do mesmo.

Em cada tramo foram abertas duas janelas, uma de cada lado, em arco pleno, que iluminam o interior da igreja. O forro foi revestido com talha, havendo, no centro, um medalhão circular, limitado por molduras, formado por folhas de acanto. De cada lado do medalhão central estão situados painéis retangulares, formados por dois lados retos e dois curvos, cujo interior é preenchido

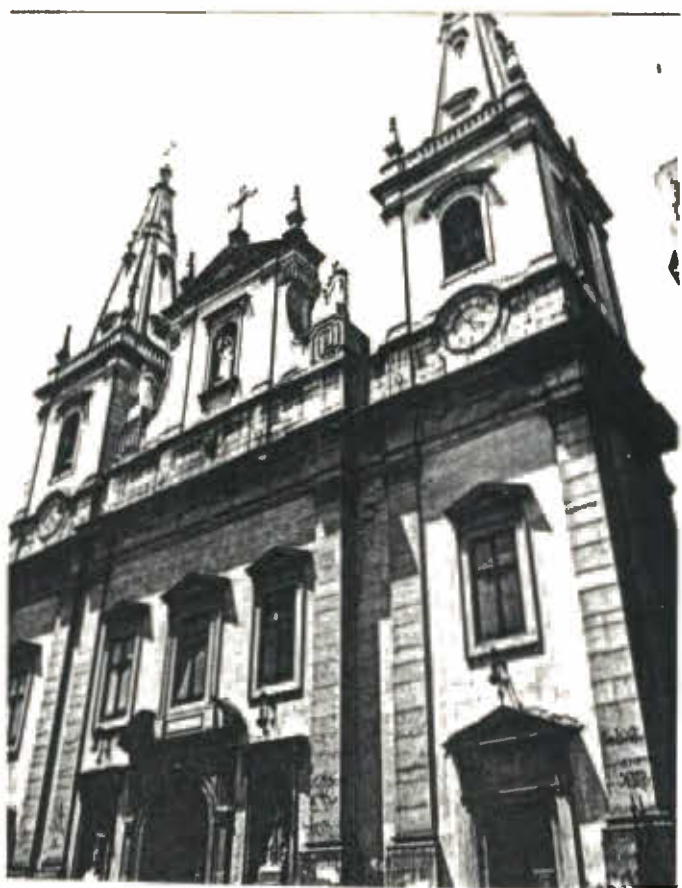


Foto n.º 30

*Fachada da igreja do Sacramento.*

*Acervo Cybele VNF, 1991*

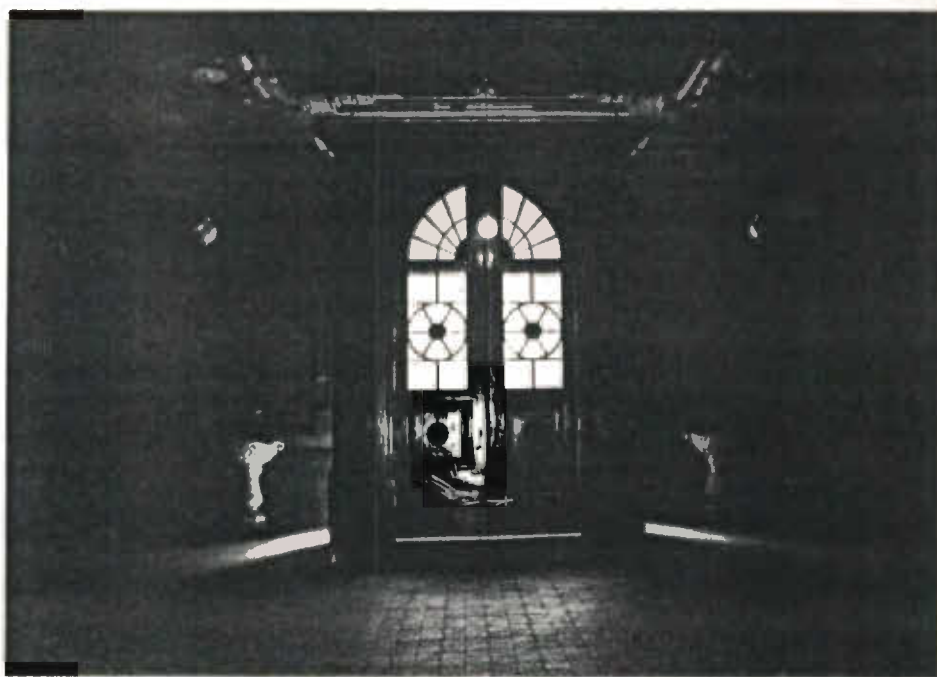


Foto n.º 31 – *Corta-vento e talha do sub-coro e paredes de entrada da igreja do Sacramento.*

*Acervo Cybele VNF, 1990.*

por uma composição de folhas de acanto e volutas. O entablamento e o teto da igreja (tanto na nave quanto na capela-mor) não são de Pádua e Castro; foram realizados por Rafael Ferreira Neves, entre 1853 e 1854 (ver ANEXO: AN.33, AN.33.1 e AN 33.3).

O primeiro tramo da igreja é ocupado pelo coro, que cobre uma espécie de nártex, com piso revestido em mosaico. Nas paredes laterais desse nártex há dois nichos abertos em arco pleno, situando-se, do lado no Evangelho, o batistério, contendo uma pia em mármore rosa, esculpida em gomos, sobre pedestal (considerada a mais antiga da cidade); no do lado da Epístola há um presépio tradicionalmente montado pela igreja do Sacramento. Para proteger esses nichos, Pádua e Castro colocou duas portas com grades, em vinhático lustrado. (Ver foto n<sup>o</sup> 31)

As paredes e teto dessa espécie de nártex foram revestidas de madeira e talha. Assim sendo, molduras em filetes formam painéis retilíneos ou mistilíneos, de cantos quebrados, no centro dos quais se inserem os motivos florais (7). A parte do teto, formada pelo coro, é revestida com um painel formado por harpas, violinos e clarins, entre rocalhas e palmas. Todos os elementos da decoração em talha são realçados pela policromia e douramento de alguns detalhes, o que resulta em um efeito muito agradável. A decoração em madeira das paredes se harmoniza com um corta-vento, entalhado em vinhático e lustrado, colocado à frente da porta principal da igreja: o risco desse corta-vento se assemelha ao da portada da



igreja, isto é, os panos da sua porta (que fingem um arco pleno, vasado em vidro, e fechado em almofadas na parte inferior) são ladeados por duas pilastras com sobreverga reta. Próximas ao corta-vento, ladeando a porta de acesso da igreja, há duas pias sobre pedestal, esculpidas em mármore.

A parte central do coro, que cobre essa espécie de nártex, avança sobre a nave. O coro é sustentado, de cada lado, por uma grande mísula, perpendicular à parede lateral, que surge desde o piso e alcança a parte avançada do mesmo sobre a nave. Essa mísula é formada por rocalhas e grandes folhas de acanto, que se entrelaçam, formando um suporte de grande efeito porque é ainda enriquecido pela pintura verde, com detalhes dourados. O guarda-corpo do coro foi trabalhado com painéis vasados, em motivos organizados por folhas de acanto e rocalhas, distribuídos em ritmo, criando o efeito de uma renda. Esses elementos são valorizados pela pintura em tons verdes e pelo douramento. (Ver foto n.º 33)

Acima do guarda-corpo do coro há três castiçais de sete velas, entalhados e pintados. Duas portas de verga reta comunicam o coro com os corredores das tribunas; as paredes do fundo foram revestidas com madeira e entalhe. (8)

O segundo e sexto tramos da nave são iguais - neles foram abertas quatro portas, duas de cada lado, encimadas por quatro balcões, que se abrem para as tribunas; essas portas ligam a nave aos corredores

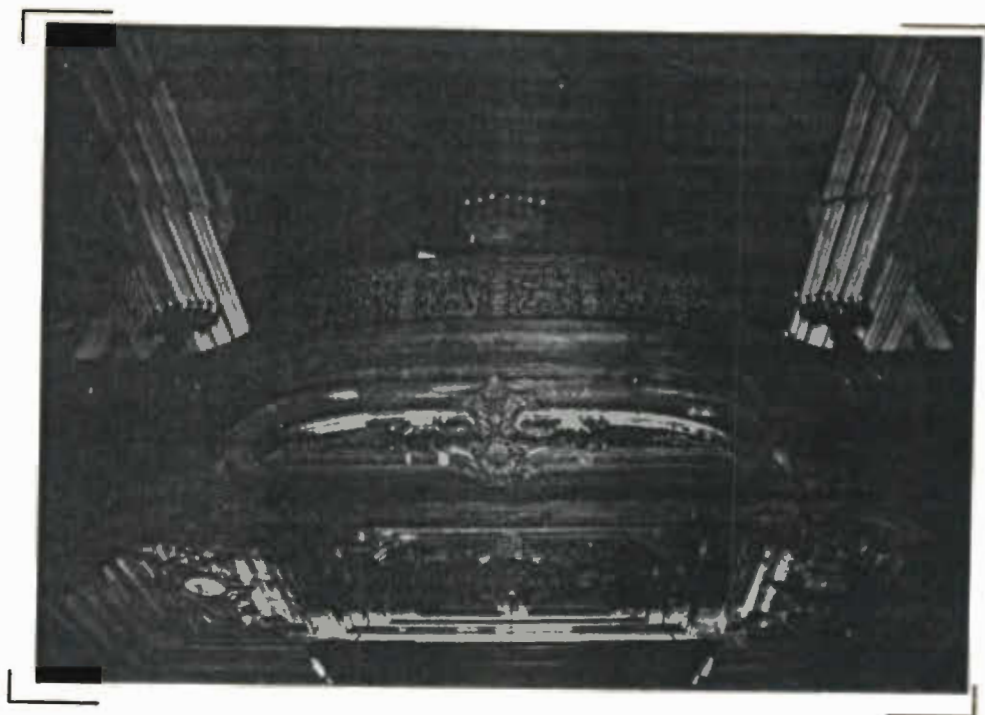


Foto n.º 32 – Entablamento, coro e sub-coro  
da igreja do Sacramento,  
detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto n.º 33

Mísula do coro e  
entablamento da nave da  
igreja do Sacramento,  
detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1990.

laterais. Têm ombreira e verga reta em tom verde antigo, que a destaca da cor clara da parede; a partir do primeiro terço da ombreira surgem pilastras que ladeiam a porta, terminadas por mísulas, que sustentam um entablamento completo (Ver foto nº 34). Da parte inferior desse entablamento pendem borlas em lambrequim; sobre o entablamento, há um coroamento em frontão, formado por rocalhas e folhas de acantos esvoaçantes, em curvas e contracurvas. Todos esses elementos são trabalhados em mármore fingidos ocres e verdes com detalhes em dourado, criando zonas de contrastes, que destacam os elementos formais no conjunto.

No segundo nível da igreja situam-se as tribunas, abertas para a nave por balcões, sustentados por bacias formadas por rocalhas e folhas de acanto esvoaçantes, em curvas e contra-curvas (ver foto nº 35). Esses elementos surgem logo acima da porta já descrita e se integra visualmente no coroamento da mesma, formando um elemento que parece contínuo, pois o coroamento se sobrepõe ligeiramente à bacia, que lhe fica mais atrás. O guarda-corpo do balcão é solucionado de modo semelhante ao do coro. A porta do balcão (também limitada por ombreira verde escuro, que contrasta com a parede clara), recebe seu acabamento em entablamento curvo, acompanhando a curva do guarda-corpo e da bacia do balcão. Pendem desse entablamento borlas em lambrequim, havendo sobre ele também um coroamento em frontão, semelhante ao da porta inferior. O conjunto porta e balcão é muito harmonioso, valorizado,

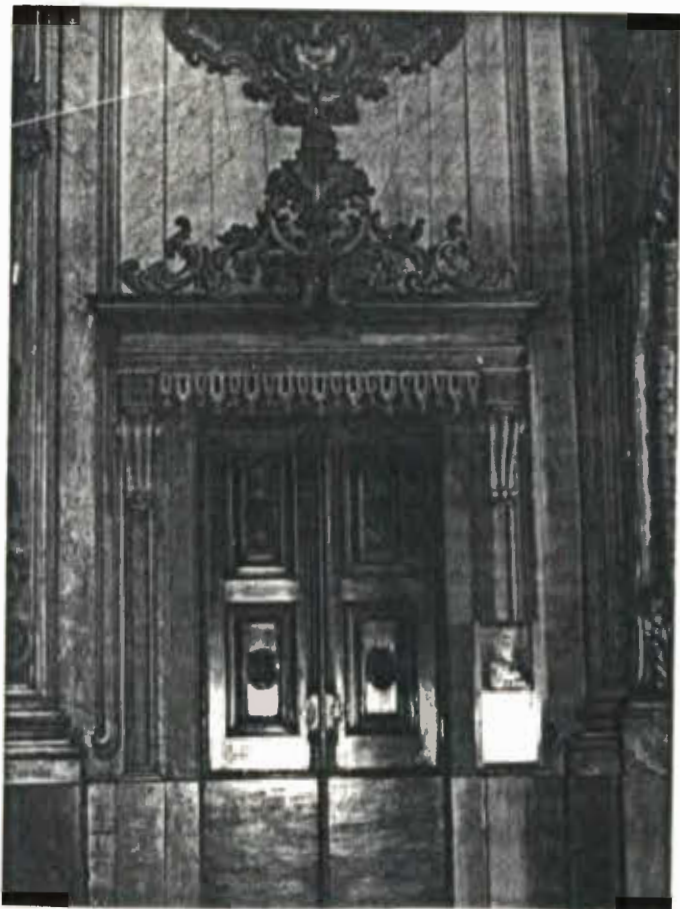


Foto n.º 34

Porta lateral, sob balcão  
da nave da igreja do Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto n.º 35

Conjunto porta e balcão da  
nave da igreja do Sacramento,  
detalhe.

Acervo Cybele VNF, 1990.



não só pelo entalhe, mas também pelo jogo da cor e do douramento.

No quarto tramo (que corresponde a um dos três de menores dimensões), é ocupado pelos dois púlpitos: são de formato cilíndrico e se abrem por uma porta ligada aos corredores laterais da igreja. Uma moldura retangular, com os ângulos quebrados, forma um painel para enquadrá-lo na parede da nave, de baixo até à altura do entablamento, próximo ao qual o painel se completa com um motivo de folhas de acantos e rosas. (Ver foto n.º 36)

Os púlpitos são sustentados por quatro mísulas situadas em dois planos ortogonais e decoradas com folhas de acanto; têm o guarda-corpo formado por quatro consolos invertidos (que correspondem às mísulas da base), alternando com três elementos escultóricos, formados por duas folhas de acanto extremamente movimentadas, tendo ao centro uma rosa. O guarda-corpo é arrematado por uma grossa moldura, tendo todo o conjunto acentuada volumetria. As ombreiras da porta são lisas, surgindo, no alto das mesmas, uma cobertura em baldaquino; da sua moldura pendem borlas em lambrequim, e acima delas há um motivo em formato de coroa, composto de volutas, rocalhas e folhas de acantos.

Ao centro desse motivo está um anjo de corpo inteiro, em pé, com as vestes cor de rosa, segurando na mão direita as "Tábuas da Lei" com os dez mandamentos e, na mão esquerda, uma tocha (lado da Epístola). O púlpito do lado do Evangelho é igual ao primeiro, diferindo apenas pela figura do anjo, que tem as vestes em tom azul e segura na

mão direita uma trombeta e na esquerda uma cruz. Considerando os elementos simbólicos que estão presentes na decoração do púlpito (as rosas, o anjo, o livro, o clarim, a cruz, etc.) percebe-se que a figura do anjo é uma alegoria à verdade, consubstanciada pela função do local que ocupam, o púlpito, no qual somente cabe a verdade, traduzida no sermão evangelizador do sacerdote. (9)

Nos dois tramos restantes da nave (mais largos) se localizam os altares laterais, dedicados a Nossa Senhora de Fátima e a Nossa Senhora das Dores (lado do Evangelho) e a Nossa Senhora do Terço e a São Miguel (lado da Epístola) (Ver ANEXO: AN.33.9). Foram projetados por Pádua e Castro de modo idêntico: não se estruturam em concavidade, isto é, estão em plano chapado, embora recuados em relação à parede, pois se localizam em nichos não muito profundos. (Ver foto n.º 37)

Acima da abertura do nicho (na área compreendida entre o mesmo e o entablamento da nave) há um painel definido por moldura, basicamente retangular, com um dos lados maiores em curva e um dente em cada um dos lados menores. Um motivo com flores, formando uma grinalda, completa o centro do painel (Ver ANEXO: AN.33.10).

O nicho do altar se abre em arco pleno, apoiado sobre duas pilastras mais reentrantes, em relação às pilastras da nave. Seus fustes são decorados a partir da metade para cima, com um motivo em folhas de acanto, contornado por moldura reta em filete. O arco é marcado por arquivoltas formadas por cintas de molduras em óvulos e



Foto nº 36

Púlpito e pilastras da igreja do Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto nº 37 - Vista do conjunto altares laterais, púlpito e balcão da nave da igreja do Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1990.

folhagens, e tem ao centro uma grande folha de acanto que forma a chave do mesmo (ver foto n.º 38).

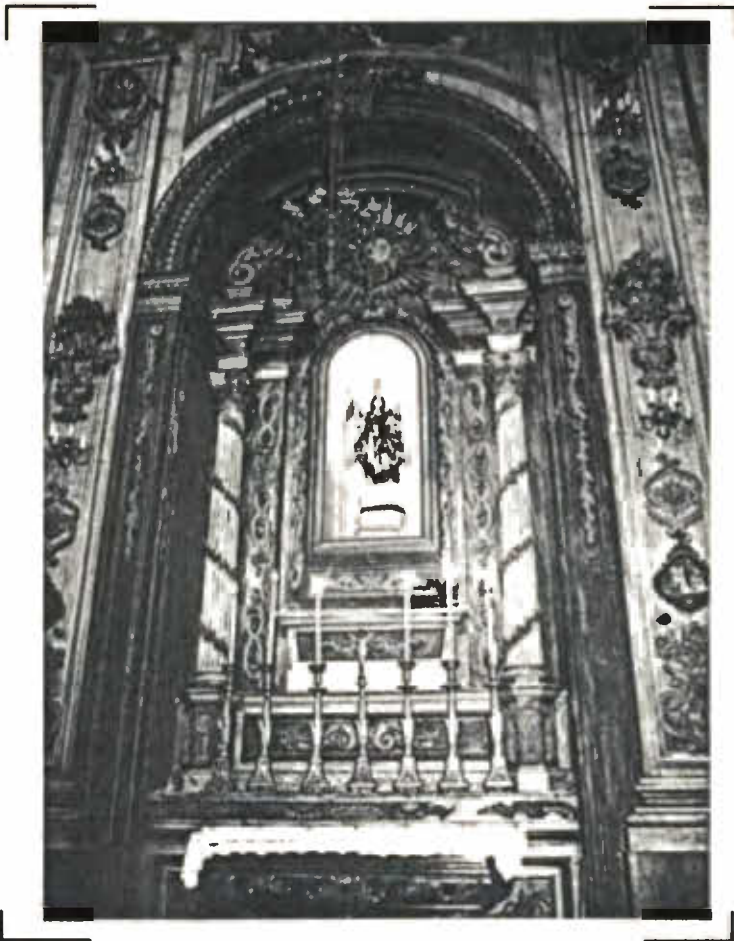
No embasamento geral do altar está a mesa em formato de sarcófago, trabalhada com decoração de folhas de acanto esvoaçantes, em motivos espalhados sobre o frontal.

A decoração em talha é discreta, em ouro e verde esmeralda, destacando-se bastante do fundo da mesa, decorada em mármore fingido verde antigo. E foi nesse jogo de contrastes que se baseou toda a decoração da igreja. A mesa está à frente da base do retábulo, tratada também em mármore fingido: duas molduras verde antigo (uma mais larga e outra mais estreita) marcam o limite do painel. Essas molduras limitam zonas em que o mármore fingido tem tonalidades diferentes, fazendo sobressair as grandes palmas que decoram a parte interna do painel (ver foto n.º 39).

Acima desse embasamento situa-se o nível do embasamento dos suportes, com a mesa do sacrário, cuja altura do frontal é discreta, em mármore fingido, verde esmeralda, sobre o qual foram colocados motivos formados de rocalhas e folhas de acanto dourados. Nas extremidades da mesa estão os pedestais das colunas em formato de prisma de base hexagonal (10). É um elemento de suporte completo, composto de base (em mármore fingido branco); fuste em mármore fingido verde esmeralda (decorado com rocalhas em motivos simétricos e volutas), e capitel.

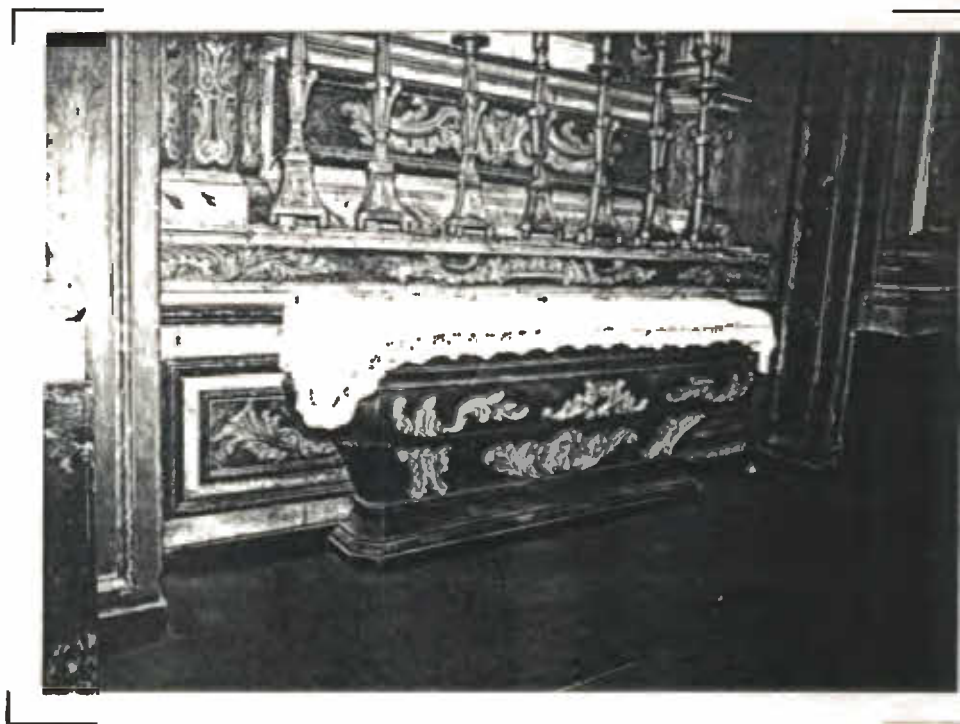
Esses pedestais das colunas ladeiam uma terceira mesa reta, semelhante à mesa da base do retábulo: uma





*Foto n<sup>o</sup> 38*

*Altar lateral de São Miguel  
da igreja do Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1990.*



*Foto n<sup>o</sup> 39 – Banqueta do altar lateral da  
igreja do Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1990.*

moldura reta forma um painel retangular no frontal, em mármore fingido marrom claro, sobre o qual se assenta um motivo de rocalhas e folhas de acanto, colocados simetricamente.

Segue-se o nível dos suportes, com o camarim e a imagem do orago. Duas colunas retas, com o fuste estriado, se elevam sobre o embasamento acima descrito; em mármore fingido branco, decoradas com grinaldas de flores, em hélice, no fuste; o capitel é compósito. Balizando o camarim da imagem, surgem, dos lados das colunas, internamente, duas pilastras discretamente projetadas da parede. Essas pilastras se destacam das colunas porque aquelas são em mármore fingido branco, e estas, são em verde antigo, decoradas com elementos sinuosos entrelaçados.

Essas pilastras balizam o camarim e, acima de uma quarta mesa, em forma de tronco de pirâmide invertido, se abre o nicho com a imagem: essa mesa tem o frontal decorado com delicado motivo simétrico, formado por rocalhas e folhas de acanto.

A vitrine com a imagem coloca-se sobre um embasamento decorado e termina em arco pleno; é contornada por uma moldura em folhas de acanto entrelaçadas e douradas. O camarim, com a imagem do orago, é protegido por uma porta de vidro (ver foto nº 38).

O último nível do altar refere-se ao coroamento: nasce acima do entablamento, que acompanha os planos sucessivos do retábulo e enquadra o arco do camarim. Acima

desse entablamento, surge o coroamento, em forma de frontão complexo: nascendo na direção das colunas, uma grande voluta começa a se insinuar, evoluindo depois para o centro e para cima. Essa voluta é formada por rocalhas, em curvas e contracurvas, e se fecha na parte superior por uma verga curva, que acompanha o movimento do nicho do retábulo (ver foto nº 38).

O tímpano do frontão é preenchido por um medalhão composto de núvens em círculo, sobre raios dourados, tendo ao centro elementos simbólicos ligados à tradição do orago de cada altar. Assim, no altar de Nossa Senhora de Fátima, há as letras A.M. entrelaçadas, referentes às insígneas da Virgem Maria; no altar de Nossa Senhora das Dores, há um coração sangrando transpassado por uma espada (o coração, na tradição cristã, está associado ao espírito: assim, o espírito da Virgem sangra pela dor do seu Filho no sacrifício da cruz). No emblema da São Miguel estão a balança com os pratos em equilíbrio, o que remete à idéia da justiça divina que, através do arcanjo (figura que é enviada em situações de contenda) se manifesta na eterna luta pela justiça em nome de Deus. No altar da Virgem do Terço, há um terço envolvendo uma cruz, estabelecendo sempre a estreita ligação entre a Virgem e o Cristo. (11)

Como vimos, os retábulos laterais da Igreja do Sacramento são concebidos de modo a encontrar uma solução harmoniosa entre os elementos clássicos - os óvulos, as pérolas, a ordenação dos painéis, etc - e os elementos formais do rococó - a rocalha, as folhas de acanto

esvoaçantes, as plumas, etc - tomados aqui ainda sob o efeito dos mármore fingidos e dos dourados. O nicho, em arco pleno, sobressai evidentemente em relação ao pano de fundo claro, destacando-se das áreas circunvizinhas, o que decisivamente marca a presença do altar dentro da nave.

Esse retábulo é bem original na sua concepção, na Cidade do Rio de Janeiro, somente se aproximando dos altares da igreja dos Terceiros de São Francisco de Paula, também de autoria de Pádua e Castro, realizados naquela mesma época. Podemos observar algumas aproximações entre os dois modelos: ambos são colocados em nicho abertos em arco pleno, com camarim fechado em vidro. Este, no entanto, é realizado mais dentro da linha classicizante, é menos recuado na parede, faz uso do efeito dos mármore fingidos, e é de ordenado com maior rigor que o da igreja de São Francisco de Paula, bem mais movimentado. (Conforme veremos no capítulo 4.2).

Caminhando para o interior da igreja, vemos o arco-cruzeiro na parede do fundo da nave marcando a entrada da capela-mor; a nave é mais larga que a capela e duas grandes pilastras limitam a sua entrada (ver ANEXO: AN 33.5 e 33.6). São pilastras colossais, com o fuste decorado como o das demais pilastras da nave; no entanto, o seu capitel jônico tem uma volumetria mais acentuada aparecendo, acima da grinalda colocada entre as volutas, uma máscara. (12) (Ver foto nº 40)

Acima do capitel se desenvolve o entablamento, que a partir das duas pilastras para dentro da capela-mor,



recebe uma decoração mais intensa, através de faixas dispostas como moldura. Outras molduras ainda lhe são acrescentadas, formadas por óvulos e pérolas. Sobre as duas pilastras colossais, e acima do entablamento, eleva-se o arco-cruzeiro, que é marcado por molduras em arquivoltas, em toros decorados com folhagens, além de algumas gregas.

Mais para o centro do arco duas curvas vão surgindo e se movimentando para cima, formando um frontispício na parte central, fechado na parte mais alta por uma moldura curva, que acompanha o movimento do teto em berço. No centro do arco, como uma chave, há uma grande tarja em forma aproximada de concha, contornada por elementos em curva e contracurva. No centro dessa tarja está a figura do Cordeiro com uma cruz, sobre o Livro dos Sete Selos, envolto em raios dourados; da tarja pendem grinaldas que arrematam o conjunto. A decoração do arco cruzeiro com seu emblema é de Rafael Ferreira das Neves (1854) (Ver ANEXO: AN 33.1).

A capela-mor da igreja do Sacramento foi totalmente decorada por Pádua e Castro (ver ANEXO: AN 33.5); é uma capela funda, dividida em quatro tramos por painéis que compartimentam as ilhargas, havendo apenas na passagem do terceiro para o quarto tramos, uma pilastra semelhante à do arco cruzeiro. Desse modo, os três balcões das tribunas ficam limitados pelas duas pilastras.

No primeiro tramo, de cada lado, há uma porta que liga a capela-mor à sacristia e à capela da Piedade. A porta tem verga reta e é enquadrada por duas pilastras

terminadas em uma mísula decorada com folha de acanto. As pilastras sustentam um entablamento completo, que se encurva no centro, para enquadrar um medalhão circular. Esse medalhão é decorado com folhas de acanto, que emolduram o friso e contornam um querubim. Pendendo desse entablamento há uma sanefa em lambrequim. Acima do entablamento, rocalhas, folhas de acanto e flores formam um motivo que, junto com o entablamento curvo e o medalhão, compõem uma espécie de frontão sobre a porta. Todos esses elementos são valorizados pelo tratamento da policromia e douramento, como nas demais partes da igreja. (Ver foto nº 41)

Essa porta localiza-se abaixo do primeiro dos três balcões situados de cada lado da capela-mor, e que se comunicam com as tribunas laterais da igreja. Assim, logo acima do coroamento da porta, surge a bacia do balcão, semelhante à dos balcões da nave; no entanto o guarda-corpo tem uma talha mais delicada e o arremate da sanefa é mais pronunciado, elevando-se acima do entablamento. (Ver foto nº 42)

Os dois tramos seguintes são diferentes do primeiro porque, no lugar da porta, há um painel marcado por dupla moldura em filete, que na parte superior contorna a bacia do balcão. No centro desse painel há um medalhão, formado por raios de luz circundando núvens, tendo ao centro, no lado do Evangelho: 1) uma taça ladeada por uvas e ramos de trigo; 2) um pelicano com os filhotes lhe bicando o papo. No lado da Epístola: 1) as "Táboas da Lei"

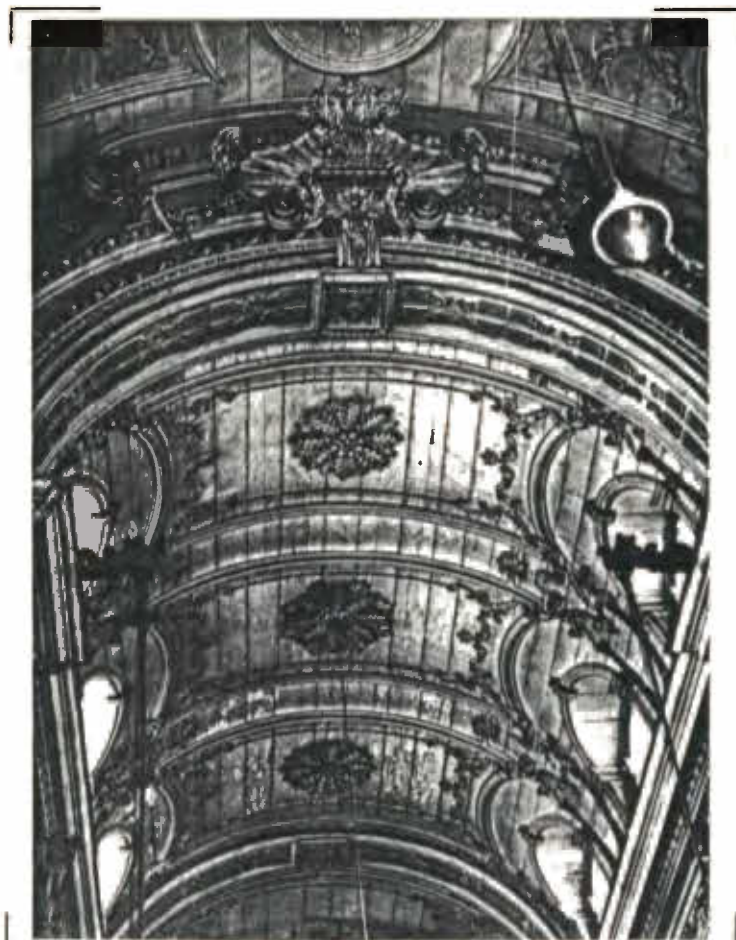


Foto n.º 40

Arco-cruzeiro (detalhe) e  
teto da capela-mor da  
igreja do Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto n.º 41 – Balcões e porta sob balcão,  
nas ilhargas da capela-mor  
da igreja do Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1990.

com os dez mandamentos; 2º um cântaro e uma toalha dentro de uma bacia. (13) (ver foto nº 43)

Esses medalhões são profundamente simbólicos e remetem às ordenanças de Cristo à sua Igreja; através deles, a capela-mor da Igreja do Sacramento se reveste da grande força, consubstanciada na perfeita compreensão do valor especial da capela-mor dentro do conjunto da igreja.

O teto da capela-mor é também em abóbada de berço fingida, e divide-se em tramos, como o da nave. Acompanhando a divisão inferior das ilhargas, há no teto, na direção de cada balcão da tribuna, uma janela semelhante às da nave, aberta em arco pleno. Acima dessas janelas, delicados filetes formam painéis decorando os tramos, tendo cada um, ao centro, um grande florão formado por folhas de acanto. A talha que arremata esses painéis, extravasa a moldura e se entrelaça graciosamente, formando grinaldas que descem até a altura do entablamento. (ver foto nº 44)

O último tramo da capela é ocupado pelo altar-mor da igreja, que forma um elemento autônomo, representado por um baldaquino coberto por um zimbório, e sustentado por quatro colunas colossais. (Ver foto nº 45)

Segundo os documentos pesquisados, a decoração em talha, realizada pelo artista na igreja, foi iniciada pela capela-mor, tendo Pádua e Castro assinado o primeiro contrato com a Irmandade em 02/05/1855, completando, mais tarde, a decoração do corpo da igreja em harmonia com a da capela-mor. "Seguindo em tudo o risco por mim apresentado" (como esclarecia Pádua e Castro no contrato), o artista





Foto n.º 42 – Coroamento da porta lateral da capela-mor da igreja do Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto n.º 43

Medalhões das ilhargas da capela-mor e base das colunas do altar-mor da igreja do Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto n<sup>o</sup> 44

Teto da capela-mor da  
igreja do Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

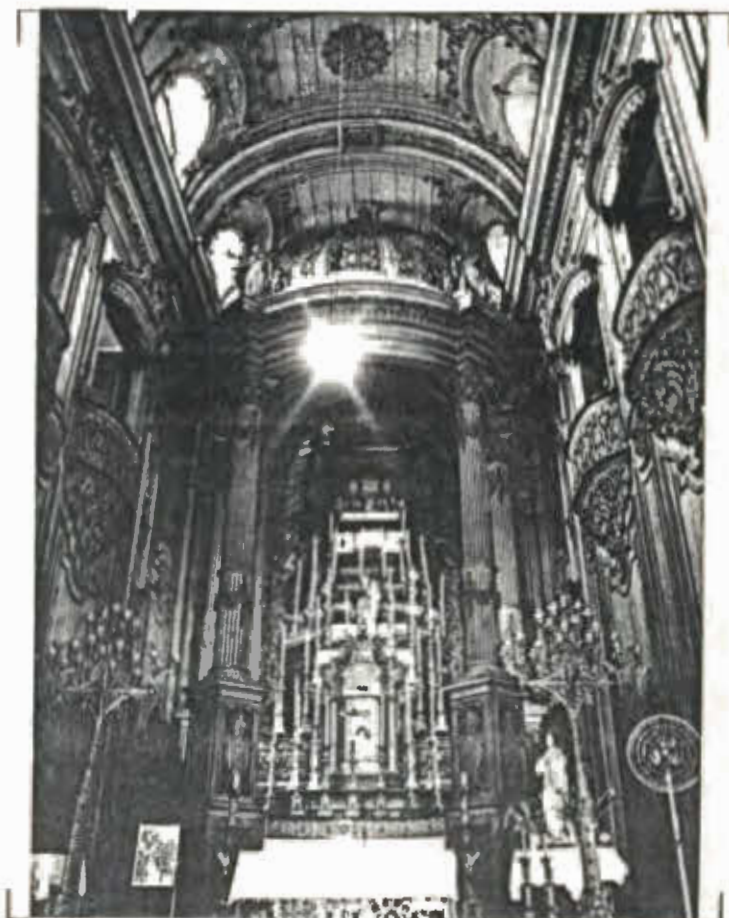


Foto n<sup>o</sup> 45

Vista geral do altar-mor da  
igreja do Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1990.

projetou, então, um altar-mor de concepção totalmente neoclássica, composto por colunas livres, dispostas em rotunda, e coberto em baldaquino.

Entendemos que essa concepção arquitetural em baldaquino sob zimbório, na verdade, traduz-se numa peça independente, situada sobre o altar propriamente dito. Considerando-a, isoladamente, vemos que o baldaquino é formado por quatro colunas que se colocam em posição adequada para sustentar o entablamento curvo do zimbório, ficando as duas da frente mais próximas e as duas de trás mais afastadas entre si. São apoiadas em um duplo embasamento ou socos, colocados em ângulo. (Ver foto n.º 43)

O soco inferior é bem alto e alcança o nível da mesa frontal do altar; tem as faces decoradas com molduras e as áreas internas decoradas com caixotões e flores (14). Acima desses socos erguem-se aqueles que correspondem, comumente, ao embasamento dos suportes do retábulo. É também uma peça em quatro faces, decoradas com um painel de moldura muito recortada, dentro da qual um motivo complexo se insere, formado por rocalhas, folhas de acantos e plumas.

Esses dois embasamentos se colocam em ângulo; sobre o segundo embasamento surgem as colunas, que nascem acima do nível do sacrário: são colunas retas, caneladas, com divisão no terço inferior, o qual se destaca por um cordão que interrompe as caneluras, e do qual pendem grinaldas de flores. Esse tratamento decorativo se repete no alto do fuste, antecedendo o capitel compósito.



Essas colunas sustentam o grande entablamento circular, formado por vários níveis e decorado com molduras em pérolas e óvulos, encimado por uma cornija projetada e decorada com caixotões e flores. O conjunto remete ao gosto classicizante, considerados os seus elementos formais. Sobre esse entablamento circular se apóia o zimbório: uma peça em formato de calota, dividida em gomos, trabalhada intensamente em talha, vasada num efeito de renda. (Ver foto nº 46)

Apóia-se sobre o entablamento, contornado por uma moldura formada por folhas de acantos, que percorre toda a sua base. Os gomos são divididos por outra moldura muito volumosa formada por folhas que se abrem como um botão, ordenadas, organicamente. Toda a superfície é vasada pela talha, permitindo a discreta passagem de luz.

Sobre o zimbório (e na direção de cada coluna que sustenta o baldaquino), foram colocadas as imagens dos quatro Evangelistas - Mateus, Marcos, Lucas e João. Na parte mais elevada do zimbório está uma figura simbolizando a Religião (ver foto nº 47). Essas imagens correspondem a uma representação clássica, com gestos compassados, trajes com dobras discretas: os Evangelistas são identificados pelos seus atributos tradicionais; a Religião é representada por uma figura de mulher em pé, a cabeça coroada com raios de luz, o dedo apontando o céu, a mão esquerda segurando uma grande cruz. Um traje simples lhe cobre o corpo e um grande manto lhe cai dos ombros. (15)

A representação da alegoria à Religião se liga a



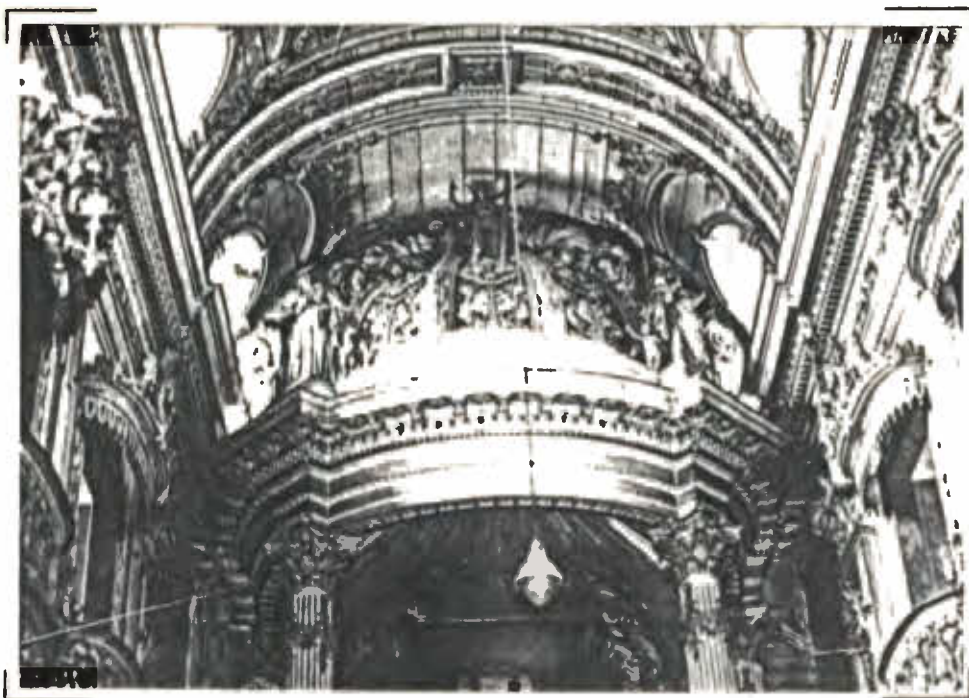


Foto n.º 46 – Zimbório do altar-mor da igreja  
do Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1990.

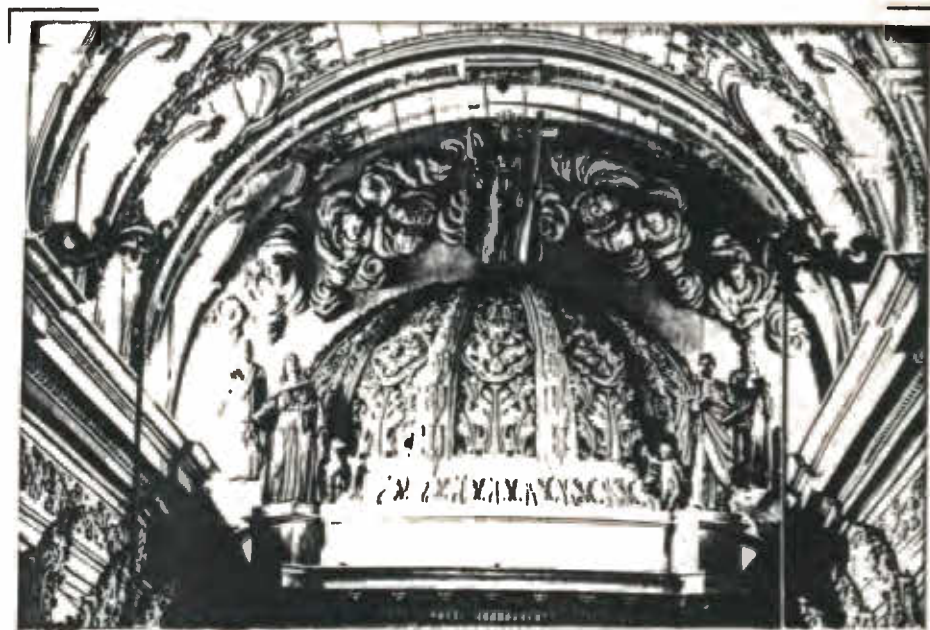


Foto n.º 47 – Zimbório do altar-mor e detalhe  
da composição da parede de  
fundo (conjunto coroamento).  
Acervo SPHAN, MEC, negativo  
40647.

três pontos principais: a mão a indicar o caminho do céu; a cruz a testemunhar o sacrifício do Cristo em favor do mundo, e os raios de luz que iluminam aqueles que são portadores da mensagem do Pai. Essa representação tem grande força, que também se identifica pelo próprio lugar que ocupa: o ponto mais alto da igreja, o zimbório, alcançando o teto da nave.

Por trás do zimbório, a parede do fundo da capela-mor é revestida com núvens e querubins que completam o cenário feérico, concebido por Pádua e Castro. Nenhum desses elementos se perde, devido à entrada de luz proveniente das janelas abertas no teto, no último tramo da nave, onde se situa o altar.

Esse imenso baldaquino localizado, sobre o altar-mor da igreja, é uma peça arquitetônica de grandes proporções, cuja altura se aproxima do forro da capela-mor. Por baixo dele se localiza parte do altar-mor, isto é, a banqueta e o sacrário. Os demais elementos do altar - trono e figuração sagrada superior - situam-se por trás do baldaquino, uma vez que o mesmo fica encostado à entrada da grande tribuna do altar.

Considerando as partes do altar-mor que ficam sob o baldaquino, temos a banqueta, de linhas completamente retas, com frontal de prata, branca e dourada, trabalhada em relevo com motivos florais. Por trás da banqueta fica o frontal do altar: é curvo (acompanhando o movimento em curva da cobertura do baldaquino) e tem também um revestimento em prata com motivos em relevo floral. Esses

elementos compõem o primeiro nível do altar, e estão alinhados com o primeiro soco das colunas acima descrito. (Ver foto nº 48)

O segundo nível refere-se ao embasamento dos suportes do altar que, no caso, corresponde ao segundo soco das colunas (também já descrito anteriormente). Nesse nível se localiza o sacrário, uma peça muito elegante, coerente com o conjunto, repetindo o movimento curvo do altar em baldaquino, mas aqui, a sua cobertura é em volutas invertidas, formando um coroamento sob o qual foi colocada uma cruz. É uma peça em forma de oratório, em colunas retas, caneladas, capitel coríntio, sustentando um entablamento muito pronunciado. Na parte anterior abre-se uma porta sobre a qual, em relevo, foi representada a Ascensão do Cristo entre núvens, segurando uma cruz. Acima desse frontal está a representação do Cordeiro sobre o Livro dos Sete Selos. Esse sacrário está encostado em uma mesa, cujo frontal é decorado com talha em folhas de acanto e rocalhas, compondo um painel limitado por moldura em filete. (Ver foto nº 49)

Os elementos do terceiro nível do retábulo correspondem às colunas, camarim, trono e imagem sagrada (Ver foto nº 50). As colunas (por serem suporte do baldaquino que cobre o altar) já foram anteriormente descritas. O camarim se abre em arco pleno, a partir da mesa situada acima do sacrário: é um imenso camarim, que se eleva acima da altura do entablamento do zimbório, ligando a parede de fundo da capela-mor ao grande nicho aberto por



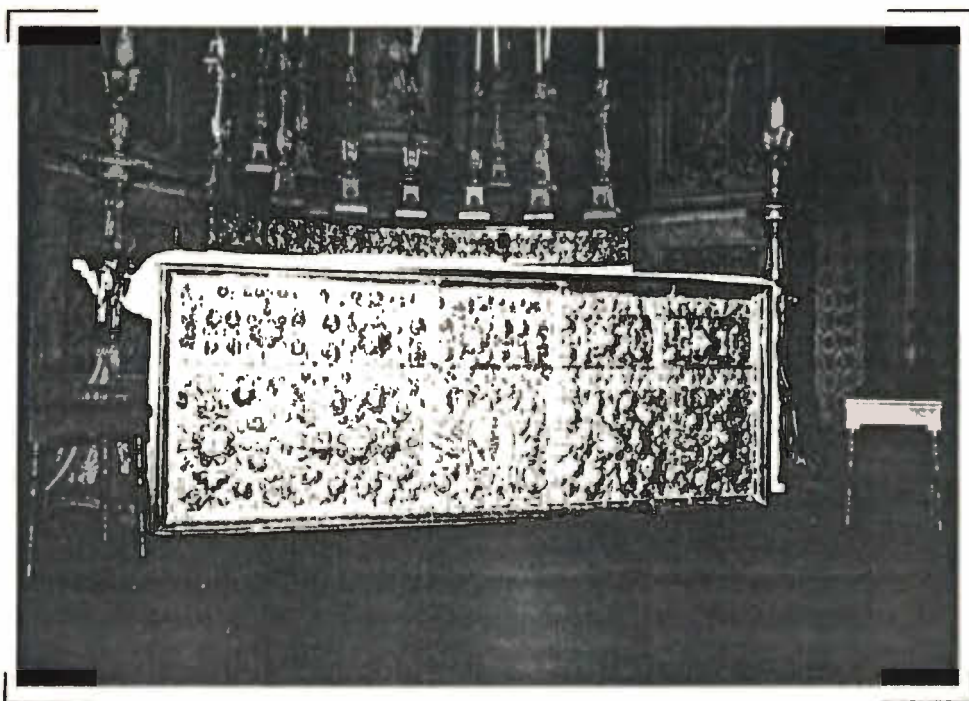


Foto nº 48 — Frontal de prata da mesa do  
altar-mor da igreja do  
Sacramento.  
Acervo Cybele VNF, 1990.

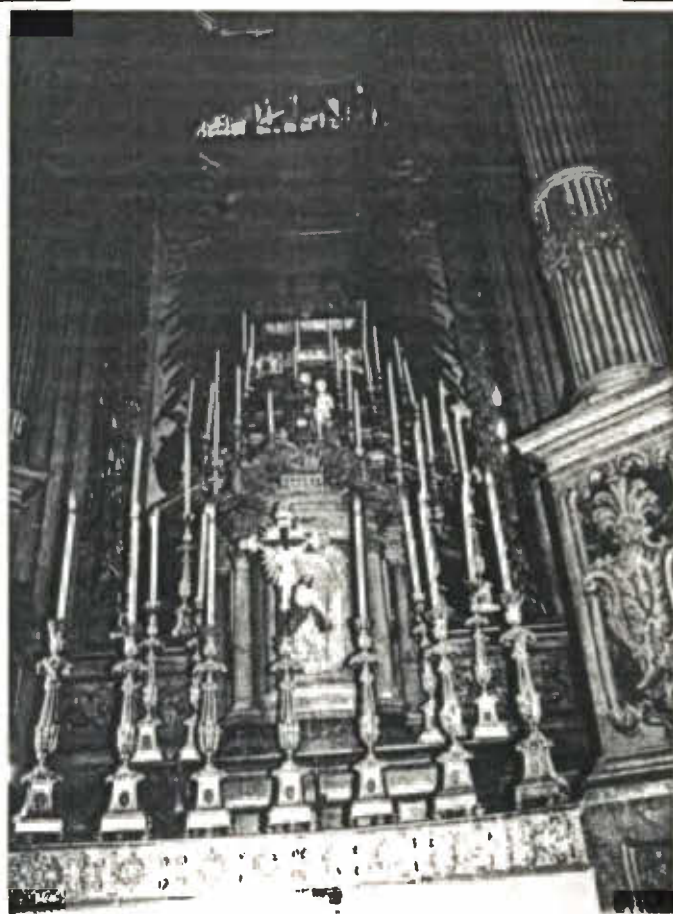


Foto nº 49

Sacrário do altar-mor da  
igreja do Sacramento e socos  
das colunas que sustentam o  
baldaquino.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



trás do zimbório, onde se situa o trono. Contornando a abertura do camarim, há uma "renda de boca" formada por folhas de acanto, que se entrelaçam organicamente, entre várias flores. O nicho é iluminado por uma clarabóia aberta por Pádua e Castro, e protegida por um vitral. (Ver foto nº 51)

No camarim está localizado um trono elevado em sete níveis, em formato de meio hexágono; sobre esse trono foi colocada a representação da Santa Ceia. É uma peça em relevo pintado, assentada sobre uma mesa de frontal de mármore fingido branco, com decoração em talha dourada. A peça é contornada por moldura lisa, protegida por uma cornija avançada, sobre a qual foram colocados dois anjos, e da qual pendem grinaldas de flores.

A peça ganha grande realce porque, a partir do segundo nível do trono, surge um painel que contorna todo o conjunto, formado por grandes rocalhas, palmas e raios dourados, que parecem emanar da representação da Santa Ceia. Tal solução veio completar o espaço restante da parede do fundo do camarim que, como dissemos, é bem elevado e reentrante. No entanto, os elementos da talha ganham um novo realce devido à luz que incide sobre eles, filtrada pela clarabóia, colocada pelo artista, no alto do nicho. Foi uma solução muito adequada, que veio compensar a pouca incidência de luz sobre o altar, comprometida pela presença do baldaquino colocado acima dele. Sendo assim, a entrada de luz incidindo sobre os raios, poderia lembrar um eco do barroco, enfatizado pela presença do baldaquino no

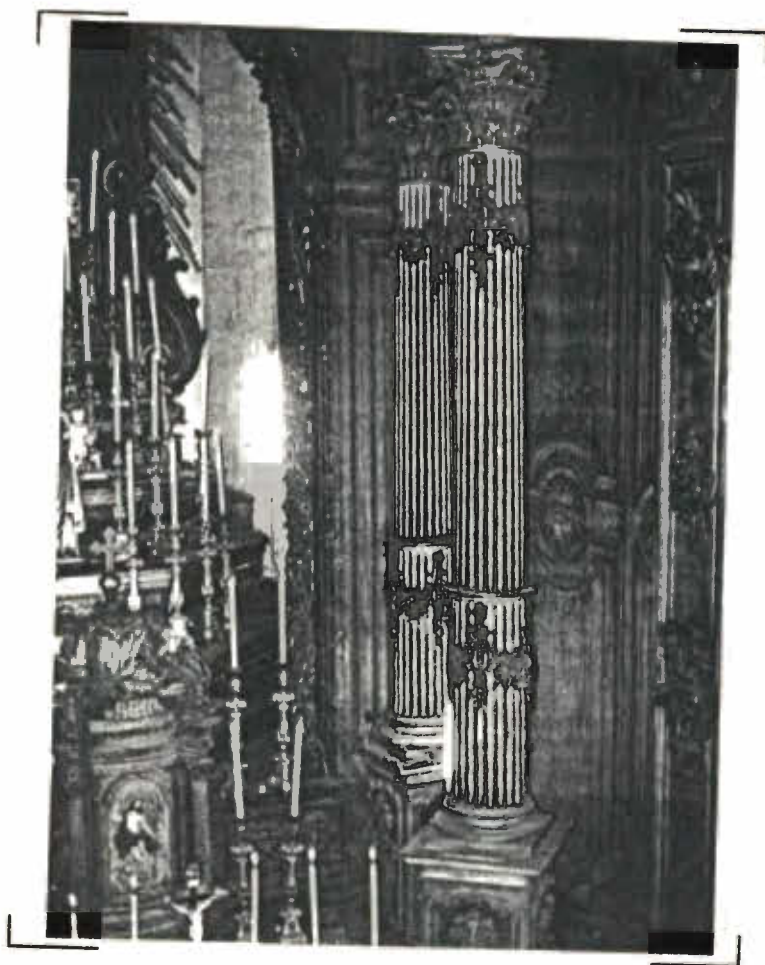


Foto n.º 50

Elementos do altar-mor da  
igreja do Sacramento:  
colunas, sacrário, camarim  
e trono, detalhe.

Acervo Cybele VNF, 1990.

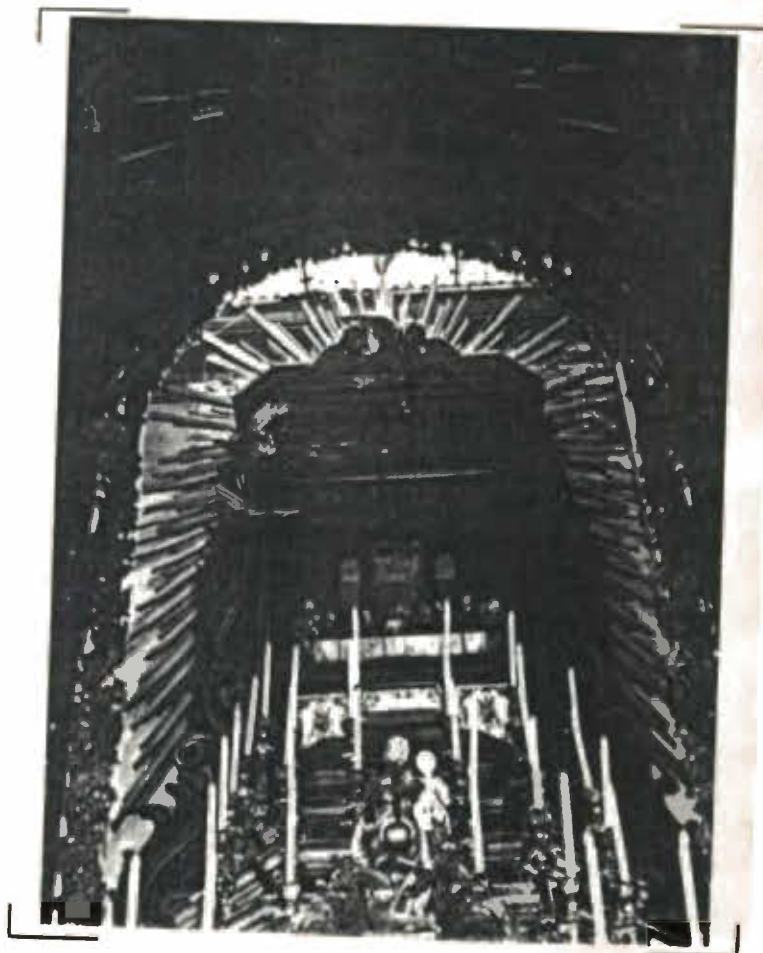


Foto n.º 51

Detalhe do nicho, com  
vitral, do altar da igreja  
do Sacramento.

Acervo Cybele VNF, 1990.

altar da igreja do Sacramento.

No intradorso do dossel há um medalhão em círculo, formado por núvens e querubins, contornado por raios de luz dourados; no centro, uma pomba representa o Espírito Santo. Se esse medalhão se situa na parte interna do baldaquino desempenharia a função de um coroamento tradicional, pelo local que ocupa (ver foto n.º 52). Entretanto, se observarmos o conjunto a certa distância, poderemos considerar, na verdade, como coroamento, a cúpula em zimbório do baldaquino que arremata, em apoteose, esse magnífico altar. O dossel é símbolo de proteção, e, se circular, se refere aos bens celestiais. O dossel aqui é em formato de domo, que representa universalmente a abóbada celeste. Segundo a tradição, a cúpula repousa sobre quatro pilares e, como a cúpula bizantina, é também "sustentada" pela presença dos quatro evangelistas, tal como aqui (16). Assim sendo, essa cúpula representa, em essência, o coroamento da simbologia mística desse altar, sendo ainda circundada pelo painel de fundo, formado por anjos entre núvens.

O baldaquino, ao nascer da parede do fundo da capela-mor e projetar-se para a frente, pela sua forma circular, deixa um espaço livre entre ele e as ilhargas da capela. Em tal espaço, foram colocados dois portais de madeira em arco pleno, e coroamento em frontão, formado por roçalhas e folhas de acanto, fechadas com cortinas vermelhas. Esses portais laterais se harmonizam perfeitamente com o conjunto, e facilitam o acesso do

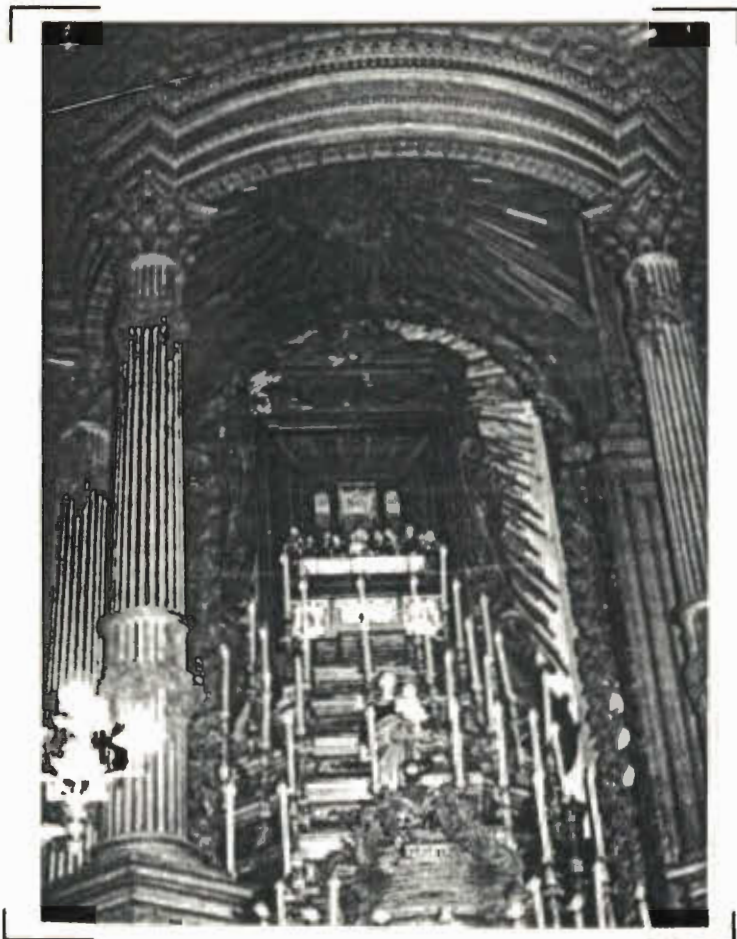


Foto nº 52

*Entablamento e intradors  
do zimbório; tratamento  
superior do trono da igreja  
do Sacramento.*

*Acervo Cybele VNF, 1990.*



sacerdote ao altar-mor, através de uma porta aberta mais ao fundo que se liga à sacristia. Todo o conjunto é melhor observado da nave, porque, pela sua complexidade e verticalidade, (e estando ainda elevado sobre um presbitério de cinco níveis), exige um afastamento do observador para poder ser percebido no seu todo. (Ver foto nº 45)

Entendemos que o altar-mor da igreja do Sacramento representa um modelo bastante original, caracterizado pela sua estrutura arquitetônica em baldaquino, e pelas soluções combinadas entre os elementos clássicos e os de gosto barroco-rococó: Pádua e Castro realizou ali um projeto de altar-mor cujo modelo era, na época, o único na cidade do Rio de Janeiro. (17)

Esse tipo de altar fora adotado pela escola baiana, sob influência dos modelos dos altares neoclássicos criados em Portugal, como observou Robert Smith ao estudar a evolução dos retábulos naquele país, no capítulo que chamou de Epílogo clássico:

*Repetem os motivos arqueológicos da talha renascentista na sua fase do seiscentos. As mesmas características revelando-se no retábulo principal do Bom Jesus de Braga, composto de quatro imensas colunas de branco e ouro formando um círculo por baixo de um baldaquino de honra. Foi um motivo inspirado talvez pela composição similar erigida em pedra na capela-mor de São Vicente de Fora, de Lisboa, que foi*

*depois modelo da talha baiana profundamente influenciada pela do Norte de Portugal. (18)*

São, portanto, modelos similares no Brasil, os altares-mores das igrejas de Nosso Senhor do Bonfim (1814/1818); de Nossa Senhora do Pilar (1829/1838) e a da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, cuja estrutura é em baldaquino de planta oval, coroado por zimbório. Nessas igrejas "o estilo é inteiramente neoclássico, tomando emprestado do estilo Luís XVI alguns elementos: cestas de flores, laços interligados, guirlandas". (19)

Pádua e Castro não fugiu das soluções também encontradas pela escola baiana que, segundo Germain Bazin, foi a mais evoluída em relação ao neoclássico religioso no Brasil, mas que também não desprezou totalmente os efeitos dos motivos rococó, como podemos provar na sua observação sobre a talha da matriz do Pilar em Salvador:

*Esse belo conjunto ainda guarda muita coisa do rococó na ornamentação rendada e na preferência pelos ornatos em espiral. É de uma elegância requintada e de proporções perfeitas. Apenas o preconceito barroco que domina no Brasil, impede que lhe seja dado o justo valor. O décor do Senhor do Bonfim é mais pesado e menos harmonioso ... A vitalidade dessa escola advém, sem dúvida, da maneira como as formas neoclássicas importadas no fim do século precedente, se encaixam nas formas de*

*estilo rococó, de tal maneira que parecem produto de geração espontânea ... Mas a Bahia, juntamente com o Rio, foi a única região que assimilou, como força viva, esse estilo neoclássico que em todos os lugares provocou a morte do rococó, sem substituí-lo por um valor equivalente. (20)*

A decoração a igreja do Sacramento se origina na beleza da talha, em seus delicados elementos formais de traça que revela a destreza e sensibilidade do artista que a fez. Podemos supor que Pádua e Castro, após entalhar a madeira de lei (cedro ou vinhático, como registrava o contrato) desejou empregar o efeito pictórico dos mármorees fingidos para as superfícies, em jogo de contrastes, enriquecidas pela policromia e pelo douramento dos motivos aplicados.

Essa era uma tendência comum nos retábulos pombalinos, como podemos depreender do texto do Robert Smith, no qual encontramos vários pontos de interesse:

*Na reconstrução de grande número de igrejas lisboetas, depois do terremoto de 1755, todas essas características foram constantemente reproduzidas, sobretudo as colunas e as bases de mármore, às vezes em pedras nacionais, mas mais frequentemente em madeira, por ser mais econômica e dar mais oportunidade de fingir categorias de mármorees inacessíveis em Portugal, como*

o "verte antico", os de "breccia" e o "lápiz lazuli" ... No manejo das cores em contrafazer minutas veias e vistosas tonalidades, conquistaram os pintores portugueses ~~uma~~ extraordinária habilidade, que se tornou uma das mais belas qualidades da arte da época. (21)

Essa foi uma tendência que se manifestou em várias igrejas de Lisboa, onde os retábulos-mores substituíram o trono pelo quadro pintado (a exemplo da capela de Queluz, cuja talha é de Silvestre Faria Lobo, 1753) com painéis de madeira imitando mármore fingidos e colunas vanvitelianas em lápis lazúli. Ainda nesse mesmo aspecto particular da organização do camarim, Pádua e Castro criou uma solução original porque, apesar de vazar um camarim e nele inserir um alto trono, colocou no seu ponto mais elevado, não uma imagem, mas um quadro em relevo pintado, combinando duas tendências, uma classicizante e outra ligada ao barroco - rococó.

Desse modo, podemos observar que a ornamentação da igreja do Sacramento procurou harmonizar várias tendências, ao utilizar soluções ligadas ao gosto classicizante da época (oriundo da França e incentivado pelos mestres franceses da Academia, na ocasião) ao lado de elementos formais do barroco - rococó.

Quanto ao tratamento de revestimento da talha, remeteu-se à escola italiana, que utilizava os mármore (que em Portugal eram fingidos ou não, a partir do modelo da capela de São João Batista, igreja de São Roque de



Lisboa, de Vanvitelli, 1742).

No seu todo, no entanto, embora tenha mantido um laço em relação às artes do setecentos, a igreja do Sacramento representa um exemplar do gosto mais moderno da época (cuja construção foi iniciada em 1816). Representa a primeira forma de interpretação do neoclássico religioso no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX ou, de outra maneira, seria o momento intermediário entre o pombalino e o neoclássico religioso propriamente dito, no Rio de Janeiro.

#### 4.2 - Igreja de São Francisco de Paula

Coube a D. Antônio do Desterro, o sexto bispo do Rio de Janeiro, a instituição da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, a 11 de junho de 1756, em solenidade na igreja da Cruz dos Militares. Posteriormente, no Largo da Sé Nova, foi erguida uma ermida para abrigar a imagem do orago, para ali transladada em 1757. Dois anos depois, em 5 de janeiro de 1759, foi lançada a pedra fundamental do novo templo, cuja edificação se prolongou até o início do século XIX.

A instituição de uma irmandade, impulsionada pela devoção do próprio bispo, e a construção da igreja de São Francisco de Paula, são um testemunho do crescimento e fortalecimento das irmandades leigas que proliferavam naquela época em todo o país. Era um momento em que o Regalismo intervinha ostensivamente na Igreja, ligada oficialmente ao Estado, que se sobrepunha até mesmo à autoridade da hierarquia eclesiástica. (22)

Edificou-se então, a nova igreja, situada estrategicamente em uma praça, construída para ser um edifício que dominasse pelas suas dimensões, imponência e pela própria localização: prova disso é que o espaço da capela-mor, no novo templo, ocupou toda a área da primitiva capela (que contava com dois altares laterais, além do altar principal).

O surgimento de igrejas como essa pode ter ocorrido por várias razões: pela necessidade de construir

templos maiores devido ao aumento da população; pela busca de espaços amplos e higiênicos (em 1845 o Imperador exigiria a exumação dos ossos das sepulturas dos pisos das igrejas, o que contribuiria para combater os surtos de doenças). Some-se a isso o orgulho próprio dessas irmandades, cada vez mais ricas e poderosas, congregando grandes comerciantes e nobres, fato que justificava o desejo de erguer edifícios grandiosos e com muito luxo (como ocorria em todo o Brasil, desde o século XVIII). Sobre isso observou Germain Bazin :

*Na mesma época, aproximadamente, duas grandes igrejas foram construídas no Rio com plantas semelhantes: a capela dos Terceiros do Carmo (1752) e a dos Terceiros dos Mínimos de São Francisco de Paula (1759). A dimensão destas capelas (se as compararmos com a dos terceiros franciscanos, edificada no princípio do século) traduz perfeitamente a ambição dessas irmandades, que se tornaram ricas e poderosas na segunda metade do século XVIII. (23)*

Nesse contexto a Igreja de São Francisco de Paula se insere como um excelente exemplo, no qual a fachada remete claramente, ao observador, o seu valor e significado, dentro da função, não de separação, mas de comunicação do interior com o exterior (ver foto nº 53). Essa imponente fachada ganha uma força ainda maior porque a



LARGO DE S. FRANCISCO DE PAULA

Foto n.º 53 – Fachada antiga da igreja de São Francisco de Paula, (meados do século XIX) e o Largo da Sé. Acervo SPHAN/MEC, negativo 35188.



Foto n.º 54

Fachada atual da igreja de São Francisco de Paula, (após a reforma de Pádua e Castro). Acervo Cybele VNF, 1990.



igreja, estando situada em uma praça, como vimos, pode ser percebida sob vários pontos de vista, além do fato de se destacar naturalmente em relação aos prédios vizinhos. Está ainda elevada em relação ao plano da rua, havendo uma escada em sete níveis que acompanha toda a extensão da fachada.

A fachada da igreja pode ser dividida verticalmente em três partes: o corpo central e as duas torres laterais. Horizontalmente percebe-se três faixas: a primeira refere-se ao nível das três portas do corpo central e das duas portas das torres, que conduzem aos corredores laterais da igreja (ver planta do imóvel no ANEXO, AN 34). A segunda faixa compreende as janelas do coro, no corpo central e, no mesmo nível, uma janela em cada torre. A terceira faixa surge acima da grande cornija, que nasce sobre as janelas, e corre de uma torre à outra, em toda a extensão da fachada: nela se encontram o frontispício, no corpo central e as sineiras sobre as torres, encimadas por balaustrada e pináculos em bulbos azulejados.

Considerando a divisão vertical da fachada vemos que o corpo central da igreja avança em relação ao plano das torres, e é limitado por pilastras colossais em granito; nele se abrem três portas encimadas pelas três janelas do coro. Essas portas foram alteradas por Pádua e Castro na época das grandes reformas, 1855/1865. (24)

Ao alterar a portada principal, enquadró-a por um par de colunas compostas, afastadas do plano da parede,

sustentando um frontão triangular, em mármore português esculpido (ver foto n.º 54). O ponto alto do conjunto é a porta de madeira executada pelo artista, que representou a decoração em talha do interior da Igreja de São Francisco de Paula, sendo exposta sob o número sete na Exposição Geral de 1865, na AIBA, valendo ao artista o prêmio de Medalha de Ouro. (Ver foto n.º 55) (25)

O conjunto da portada resulta da harmonia entre o vocabulário rococó, presente no entalhe da porta, e os elementos clássicos, em forma de uma edícula ou tabernáculo. Tal solução já anuncia a ambigüidade estilístico-formal do interior do templo, no qual o vocabulário clássico se mistura com elementos remanescentes do rococó tardio do início do século.

Em relação às portas laterais, do corpo central, o artista tornou-as mais simples, decorando-as também com um painel de mármore esculpido, e retirando o frontão triangular, que havia anteriormente, por dentro do arco (havia, portanto, um duplo frontão sobre essas portas). O corpo central da igreja é arrematado por um frontão contracurvado (que, de certo modo, se aproxima do frontão da igreja do Rosário de Ouro Preto, forma já conhecida anteriormente em Portugal) (26). No centro do frontão há uma cartela em lioz, em contorno típico do rococó, ladeada por palmas, e encimada por uma coroa. Comparando-se as duas imagens (antiga e recente, acima referidas) vê-se com clareza que a cartela também foi alterada por Pádua e Castro.

O exterior da igreja não permite que se perceba a sua divisão interna: sua planta tem a forma de um grande quadrilátero, que abriga a nave central, ladeada por grandes corredores laterais; a capela-mor funda, se comunica com um salão à direita, e com a capela do noviciado, à esquerda. O espaço transversal ao fundo é aproveitado para a sacristia; acima estão as tribunas, as salas do consistório e o coro. (27)

O interior do templo se apresenta como um espaço opulento, não só pelas suas dimensões, mas pela organização dos elementos do conjunto.

Antes de descrevermos a sua decoração, no entanto, é preciso que abordemos alguns fatos: a decoração da igreja de São Francisco de Paula foi iniciada no princípio do século XIX, como comprovam os documentos existentes nos arquivos da Ordem, que registram contratos com Mestre Valentim para a execução da talha da igreja, no período de 1801 a 1813 (28). Tendo o artista realizado toda a obra da Capela do Noviciado de Nossa Senhora das Vitórias, e iniciado a decoração do altar-mor, veio a falecer e a igreja só teve, então, a sua talha concluída na segunda metade do século.

A ata da mesa administrativa, datada de 09/07/1855, registra o exame dos riscos a ela apresentados, para a execução da obra de talha no corpo da igreja. Foi aprovado o projeto do artista italiano Bragaldi (então de passagem pelo Rio de Janeiro), Bragaldi (29) "que estavam mais de acordo com a obra da capela-mor", recusando-se o

projeto do artista Antônio de Pádua e Castro, também concorrente.

Em 01/08/1855 o Jornal do Comércio publicava um anúncio "convidando a todo e qualquer artista que se queira incumbir de promptificar a obra de se apresentar na Secretaria da mesma Ordem ..." (30). Em 04/12/1855 era lida e aprovada pela mesa a proposta de Pádua e Castro para a realização das obras, sendo aquele o primeiro dos vários contratos que o artista assinaria com a Irmandade, entre 1855 e 1865. (31)

Ironicamente, caberia a Pádua e Castro, a realização da obra projetada por Bragaldi, cujo risco, já aprovado pela mesa, deveria ser seguido. Pelo item décimo do contrato assinado, ficariam pertencendo ao artista "toda a talha já feita e ainda não colocada" (peças já iniciadas por Mestre Valentim, que morrera ao iniciar a obra).

Pelo contrato assinado com a Ordem 04/12/1855 o artista deveria "fazer seis altares laterais, pelo gosto já combinado, em capelas fundas, sendo todas forradas de madeira com obra de talha" (os antigos altares seriam vendidos juntamente com os púlpitos).

Antecedendo a nave, há um espaço que se abre como um nártex, encimado pelo coro, revestido com talha que se espalha pela superfície do teto e das paredes (ver foto nº 56). Essa talha já anuncia o aspecto do resto da igreja, e apresenta-se ora em faixas decorativas (pela repetição de elementos florais enquadrados em molduras); ora em folhas de acanto, combinadas com rocalhas, em curvas exuberantes,





Foto n.º 55

Porta da igreja de São Francisco de Paula, entalhada por Pádua e Castro.

Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto n.º 56 - Sub-coro da igreja de São Francisco de Paula, detalhe.

Acervo Cybele VNF, 1989.

em motivos florais mais volumosos, destacando-se entre as delicadas molduras, subdividindo a superfície em áreas decoradas em painéis. A talha destaca-se da parede somente pela sua forma, uma vez que foi pintada de branco, como o pano de fundo.

Sobre o pseudo-nártex situa-se o coro, cujo guarda-corpo é rendado; a talha reveste a parede do fundo, onde vêem-se vários instrumentos musicais surgindo por entre galhos de flores, rocalhas, girassóis gigantes e partituras musicais. A talha compõe o cenário ideal para a música litúrgica: na sugestão das suas formas evocam-se os seus sons, que homenageiam a beleza da natureza ali presente, testemunho do poder divino. (Ver foto nº 56a) (32)

A nave única da igreja segue-se ao pseudo-nártex: é retangular, dividida em cinco tramos por cinco pares de colunas colossais, acostadas a pilares, limitando os seis altares laterais da nave (ver foto nº 57). Essas colunas foram acrescentadas aos pilares por Pádua e Castro (33): nascem em pedestais muito elevados, e decorados no seu plano frontal com uma grande tarja. Seu fuste é canelado, com divisão no terço inferior cujo limite é marcado por uma grinalda de flores, que se repete no alto do mesmo, antecedendo o capitel compósito.

Sobre as colunas nasce um entablamento muito pronunciado e contínuo, que contorna toda a nave e a capela-mor. Esse entablamento é formado por molduras sobrepostas, interrompidas por uma faixa de flores, sendo



Foto nº 56a

Talha do coro da igreja de  
São Francisco de Paula  
detalhe.

Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto nº 57

Vista geral da nave com os  
três altares laterais, da  
igreja de São Francisco de  
Paula.

Acervo SPHAN, MEC, negativo  
8056.



ainda denteado em mútulos formados por folhas de acanto. Sobre ele, na direção de cada coluna, apoia-se a figura de um apóstolo, obra de Chaves Pinheiro e Almeida Reis. (34)

O primeiro tramo da nave é semelhante ao último - nele se abre uma porta de acesso aos corredores laterais, encimada por um balcão. É um conjunto de grande beleza pela riqueza da talha que reveste e integra a porta com o balcão. Duas pilastras decoradas ladeiam o vão da porta e sustentam uma requintada sanefa reta, de onde pendem borlas entremeadas com elementos recortados em lambrequim. No meio da verga, um arranjo de folhas de acanto em forma de plumas se abre em leque, se eleva e se espalha simetricamente para os lados. Acima desse elemento uma sobreverga em arco, no centro, e reta, nos lados, forma o início do frontão da porta; sobre ela, uma profusão de rocalhas e folhas de acanto se espalham, entremeados por inúmeras flores, que caem de um vaso situado sobre o frontão. (Ver foto n.º 58)

Completando todo o espaço entre o guarda-corpo da tribuna, rocalhas, palmas e flores formam um conjunto suntuoso, sobre o qual se assenta a grade rendada da mesma. A decoração floral sobe pela lateral da tribuna e encontra uma sanefa em curva, sobre a qual o motivo continua a evoluir até chegar ao entablamento.

Considerando que os tramos seguintes são também semelhantes entre si, vamos nos ater à análise de um deles - o intervalo entre as colunas é ocupado por um nicho aberto em arco pleno, dentro do qual se situa o retábulo referente a cada altar. Acima da abertura do nicho há uma



área limitada pelo entablamento e preenchida por uma composição em relevo.

Esses tramos se diferenciam pelas representações escultóricas que surgem acima da abertura do nicho, as quais se referem a cenas da vida de São Francisco de Paula.

Os seis altares laterais da igreja são idênticos: os do lado do Evangelho são dedicados a São João Batista, São José e Nossa Senhora da Conceição e os do lado da Epístola, a São Miguel, São Francisco de Sales e Nossa Senhora das Dores.

Para analisar a composição desses altares, observemos primeiramente o local onde os mesmos se situam: é uma área delimitada pelas colunas colossais adossadas aos pilares da nave, que limitam a abertura de um nicho, não muito profundo, em arco pleno. Dentro do nicho se localizam a mesa do altar e o retábulo: é uma solução segundo a qual, se forem olhados em conjunto, os três altares laterais, sugerem uma arcada à romana. Como exemplo, analisaremos o tramo onde se situa o altar de São Miguel.

O embasamento geral do retábulo é composto pela banquetta em forma de sarcófago, decorada ao centro com uma tarja que é formada por sucessivas rocalhas, de tamanho relativamente acentuado, entremeadas com folhas de acanto. Dois elementos em "S" acompanham, ao fundo, o movimento da banquetta, sugerindo uma segunda mesa, na qual a mesma se apóia (Ver foto n.º 59).

Acima da banquetta nasce o embasamento dos suportes do retábulo: compõe-se de duas mesas, uma simples, que



Foto n.º 58 – Coroamento da porta da nave da igreja de São Francisco de Paula.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto n.º 59 – Banquetas do altar lateral da igreja de São Francisco de Paula.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

apóia os castiçais (onde comumente se situa o 'sacrário') e outra mais acima, de frontal decorado com talha: Ambas são mais compridas do que a banqueta, o que a destaca.

O camarim e os suportes do retábulo situam-se acima dessa segunda mesa, que sustenta uma mesa menor, em forma de sarcófago, sobre a qual se abre o camarim ou tribuna, que abriga a imagem de São Miguel. De cada lado do camarim há um delicado suporte que nasce sobre uma grande voluta e se eleva terminando em rolo ou pequena voluta. Esse suporte se eleva continuamente, recoberto de folhas de acanto, que parecem sair umas de dentro das outras (ver foto nº 60).

É o único elemento de suporte do retábulo, colocado em ângulo e encimado por uma imposta. Tem um formato muito original, não podendo ser identificado como coluna, se aproximando mais de uma pilastra discretamente saliente, e profusamente recoberta com as folhas de acanto. Não nasce de uma base bem definida e se apresenta como um suporte decorado de grande delicadeza. Encontramos um suporte semelhante na fachada do Palácio Real de Paris (em direção ao jardim, parte inferior). (35)

O camarim do retábulo se delinea em arco pleno, definido pela delicada moldura em filete dourado e fechado com porta de vidro. A superfície entre a abertura do camarim e o suporte lateral do retábulo é decorada com um arranjo em forma de grossa moldura, na qual as rocalhas se entrelaçam com folhas de acanto, em grande movimento, sendo ainda salpicada por várias flores.

O coroamento do retábulo surge a partir dos plintos, elementos muito volumosos, que se colocam acima dos delicados suportes laterais. Sobre esses plintos começa o coroamento do retábulo, em curvas que se retraem para o centro e para o alto, fechando-se em um arco em forma de besta. Sobre os plintos duas folhas de acanto se elevam como plumas que parecem voar. Rosas e flores miúdas se espalham sobre a parte mais alta do coroamento, que é fechada por um arranjo de folhas de acanto, bem acentuadas como uma chave de arco, que toca o par de querubins colocados no centro do vão do nicho. O anjo-menino é o símbolo do ardor da vida espiritual e da divina missão; a figura da criança encanta e desperta forte apelo emocional, uma tendência no vocabulário iconográfico da Contra-Reforma.

Na parte central do coroamento foi colocado o emblema do santo invocado no altar, nesse caso, São Miguel Arcanjo. O emblema desse altar compõe-se de uma balança dourada com os pratos equilibrados. A balança é o símbolo da justiça, do equilíbrio, da prudência; como símbolo de julgamento, remete à idéia da solicitação procedente da justiça divina. Na iconografia cristã a balança aparece sempre ligada à figura de São Miguel, figura que, pela tradição judaica, é o chefe dos sete arcanjos, dos quais se sabe apenas o nome dele e de Gabriel (36). Os demais altares têm emblemas relacionados com a história do respectivo orago e são organizados através de elementos simbólicos, segundo a tradição cristã.



Se considerarmos, o retábulo acima descrito no seu todo, integrando-o no seu entorno, poderemos perceber que o artista harmonizou duas tendências ao compô-lo. A primeira é a rococó, observada em vários elementos a saber: na estrutura do altar (uma vez que combinou o movimento ascensional conseguido pelos quatro níveis identificados na banquetta e nas três mesas); na organização do coroamento; na concavidade dos elementos laterais (apainelados que cobrem o fundo do nicho); nos suportes e plintos do altar; na presença dos elementos formais característicos do estilo, as rocalhas e folhas de acanto. No altar aparecem, ainda, entremeadas na talha, flores diversas com forte simbologia, como, por exemplo, a rosa que é o símbolo da perfeição divina, da taça da vida e do amor; a margarida, que simboliza a inocência; o girassol, fonte da vida por acompanhar o astro-rei, o olho do céu (que para os primitivos, era a promessa da ressurreição). (37)

A segunda tendência é a neoclássica, revelada no enquadramento do altar pelas colunas colossais, que acentuam a profundidade do nicho em arco pleno. Esses elementos não podem ser dissociados do conjunto porque o olhar os capta primeiramente, antes de ver o retábulo como "móvel" ali colocado.

Portanto, um olhar mais atento nos leva a perceber o carácter original desse retábulo: refiro-me à sua organização geral, que remete à idéia de que o artista criou um suporte (as mesas) para apoiar um móvel em forma de oratório (a peça em si, que guarda a imagem). Acostou

esta peça no fundo do nicho e preencheu as superfícies restantes laterais, com apainelados retangulares, que completam a composição para enquadrar o "móvel". A ausência de colunas, pilastras ou quartelões, nas suas formas tradicionais, como elementos de suporte, acentua a originalidade desses altares laterais, que se transformam em peças de fino gosto e delicadeza.

Prosseguindo na análise desse tramo da nave encontramos, como já dissemos anteriormente, uma composição escultórica que cobre toda a área restante, entre o altar e o entablamento. Como foi dito anteriormente, são relevos narrativos sobre a vida de São Francisco de Paula, enquadrados por uma moldura reta, acompanhando o entablamento, na parte superior, e curva, acompanhando o arco do nicho, na parte inferior. Essa moldura é interrompida por rocalhas e acantos que arrematam o centro e os cantos da mesma. (Foto n.º 61)

Acima do entablamento há uma grossa nervura, que nasce na direção de cada coluna, cortando transversalmente a nave, continuando a divisão em tramos sobre o teto da mesma. Portanto, a parte que se segue ao entablamento é assim organizada: uma janela em óculo se abre, deixando filtrar luz para o interior e, para revestir a superfície acima dela, Pádua e Castro criou uma composição em folhas de acanto e flores, que tocam os florões (em n.º de oito) colocados ao centro, no teto. É uma decoração na qual a talha se espalha em profusão, em movimento, e entre molduras e rocalhas se entrecruza com cabeças de anjos e

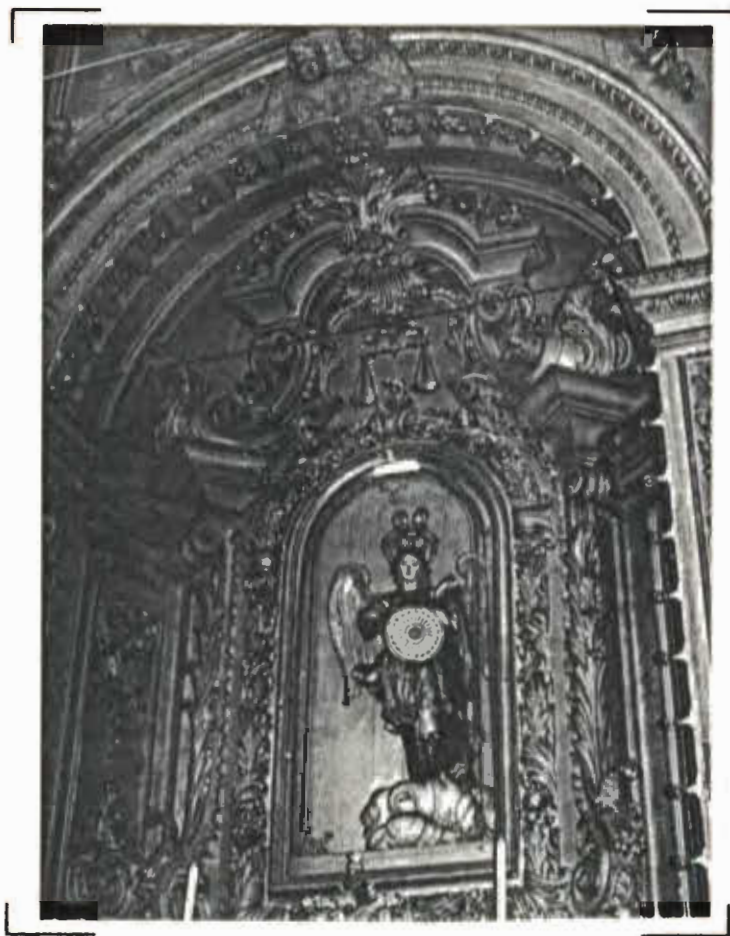


Foto nº 60

Altar lateral da igreja de  
São Francisco de Paula  
nicho e coroamento.  
Acervo Cybele VNF, 1990.

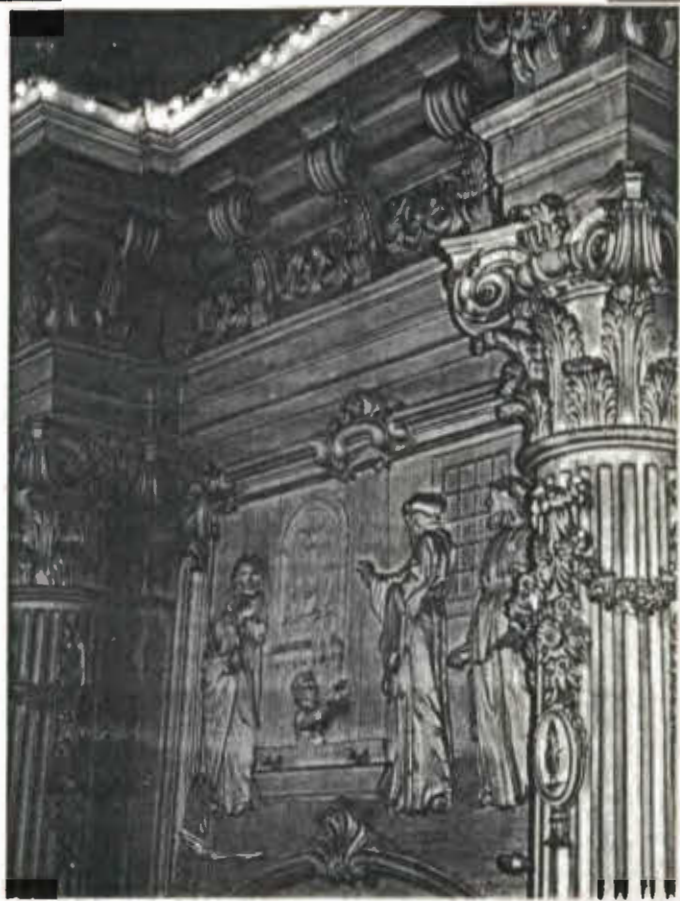


Foto nº 61

Painel escultórico com  
cenas da vida de São  
Francisco de Paula, situado  
na nave da igreja de São  
Francisco de Paula.  
Acervo Cybele VNF, 1990.

flores variadas. (Ver foto nº 62 e 62a)

Caminhando em direção ao interior da nave vamos encontrar, à frente do quinto par de colunas, os púlpitos da igreja. Foram projetados por Pádua e Castro, em substituição aos primitivos; concebidos com requinte e elegância, estão localizados ao lado do conjunto porta-balcão (ao qual já nos referimos) como que anunciando o arco-cruzeiro; é uma peça que se harmoniza perfeitamente com o local. (ver foto nº 63)

São de formato cilíndrico, elevados até a altura da base das colunas onde se encostam, servidos por escada de madeira entalhada. O suporte do púlpito foi organizado de modo a sugerir folhagens, que se abrem organicamente, sustentando a base do mesmo. O seu contorno é marcado por duas grossas molduras que limitam a manifestação da talha, em folhas de acanto, rocalhas e inúmeras flores.

São cobertos por um baldaquino semelhante a uma coroa, uma peça muito requintada, de cujo contorno pende uma grinalda de flores. Sobre esse baldaquino uma figura feminina em tamanho natural, se coloca em pé, com o corpo coberto por uma túnica, voltada na direção do altar. Representam em cada púlpito, alegorias à Verdade: uma ergue uma tocha e outra olha-se num espelho. A tocha identifica-se com o sol; - constitui o símbolo da iluminação e da purificação e figura como emblema da Verdade em muitas alegorias. (38)

O espelho, que figura na segunda alegoria, é um elemento que possui uma simbologia complexa, mas aqui





Foto nº 62 – Teto da nave e do arco-cruzeiro da igreja de São Francisco de Paula, detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto nº 62a – Teto da nave da igreja de São Francisco de Paula, detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

também figura com o sentido da verdade. (39)

O formato da coroa, no baldaquino é também de grande expressividade, uma vez que a coroa une, na pessoa do coroado, (no caso, o sacerdote, no momento do sermão) o que está acima e abaixo dele, e lhe confere dignidade, poder, realeza e acesso a níveis superiores. Na religião judaica, o diadema usado pelo sacerdote assimilou a forma e a função da coroa: "...e te pus uma jóia na testa, e pendente nas orelhas, e uma coroa de glória sobre a cabeça". (40)

Pode-se perceber que os púlpitos da igreja de São Francisco de Paula foram concebidos para justificarem plenamente a sua função de local privilegiado dentro do espaço religioso. Não só pela sua estrutura e delicadeza dos motivos ornamentais, mas também pelas alegorias à verdade, que remetem à importância do sermão do sacerdote, fundamentado na bíblia, livro que guarda a palavra revelada de Deus. (41)

Como já observamos em relação aos altares laterais, esses púlpitos também combinam a tendência barroco-rococó - percebida na forma cilíndrica do mesmo, na presença do baldaquino, na delicadeza dos elementos formais, como as folhas de acanto, as rocalhas, as flores - com a tendência classicizante, evocada pelas alegorias à verdade.

Ao final da nave o arco-cruzeiro se abre para a capela-mor (ver **foto** n<sup>o</sup> 64). Esse arco sofreu grandes alterações na época da reforma da igreja, por proposta de



Foto nº 63

*Púlpito da igreja de São Francisco de Paula. Acervo Cybele VNF, 1989.*

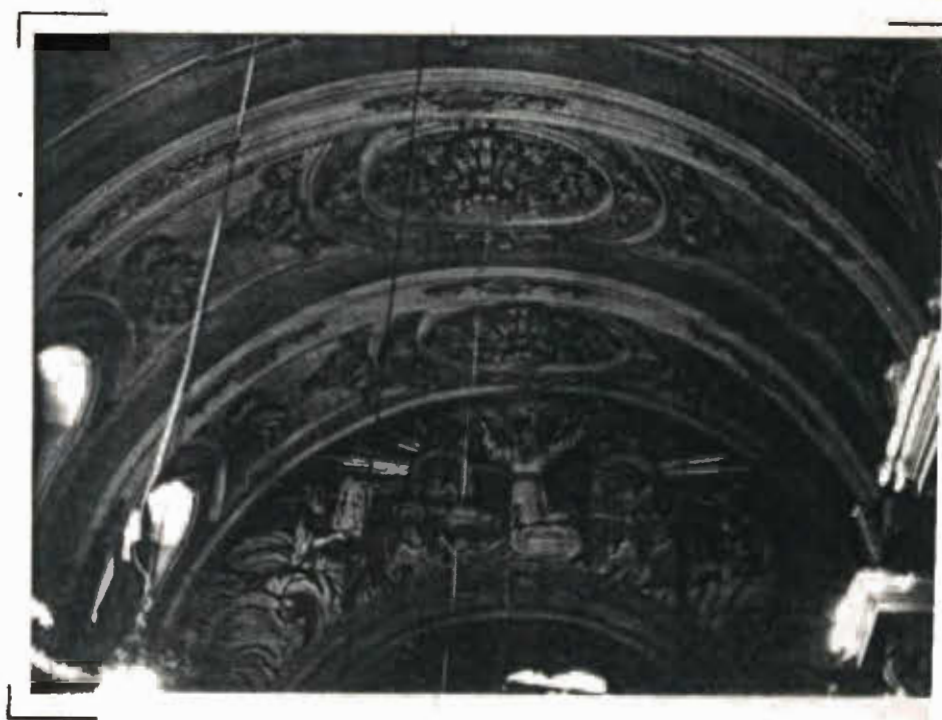


Foto nº 64 – Arco-cruzeiro da igreja de São Francisco de Paula, vista geral. Acervo Cybele VNF, 1989.

Pádua e Castro. Desejou o artista devolver ao arco-cruzeiro a sua verdadeira importância, uma vez que ao colocar as colunas colossais à frente das pilastras da nave acentuou profundamente o entablamento da igreja, tornando-o "ressaltado e quartelado". Ao acrescentar, sobre o entablamento, as figuras dos apóstolos, o arco ficou ainda mais em desacordo com o todo da igreja, quanto ao seu tratamento arquitetónico e decorativo.

Se analisarmos as propostas de Pádua e Castro para a reforma do arco (42) notaremos que ao longo do período de obras executadas na nave e na capela-mor, o artista sentiu a necessidade de corrigir certos problemas arquitetónicos, e harmonizar as diversas partes da igreja num todo homogêneo. No documento citado Pádua e Castro considera o arco "chato e de mau gosto", sustentado por colunas, umas estreitas, outras largas, e pouco elevado para a necessidade de harmonia com o novo altar-mor".

Colocou, nos ângulos da parede que contém o arco, um par de colunas profundamente decoradas, de modo que ficaram totalmente encobertas pelos elementos formais em "S", folhas de acanto, flores e querubins que se entremeiam. O arco-cruzeiro se apóia em duas pilastras decoradas em harmonia com o vão em arco pleno, que recebe o mesmo tratamento da pilastra: pérolas e óvulos se sucedem, contornando-o e, internamente, uma série de caixotões com flores o revestem, num vocabulário formal evidentemente clássico.

Acima do mesmo, ocupando toda a superfície da



parede até o teto da nave, Pádua e Castro projetou uma enorme cartela em relevo, cujo tema é a Apoteose de São Francisco de Paula, entre núvens e anjos. É uma composição que se harmoniza com os quadros escultóricos e com os apóstolos que se colocam lateralmente na parte superior das paredes da nave, por sobre as colunas.

A capela-mor é funda, dividida em três tramos, por elementos que o artista denominou mísulas-pilastras, que nascem de uma base quadrangular, têm decoração intensa no fuste e, na altura da tribuna, se abrem em candelabro, e são coroadas por capitéis compósitos. (Ver foto nº 65)

Esses elementos foram sugeridos por Pádua e Castro na época em que trabalhou na capela-mor (43). São muito originais, percebendo-se aqui, (como nas colunas dos ângulos da nave, junto ao arco-cruzeiro, acima descritas) que o artista interpretou de modo particular as rocalhas, que se destacam (pelo tamanho acentuado e pelo formato) dos elementos florais e folhas de acanto. A volumetria desse arranjo sobre as pilastras da nave é, portanto, muito acentuada e o todo, bastante original.

O primeiro tramo é ocupado pelas portas que ligam os corredores laterais à capela-mor, sobre as quais há um par de balcões que se abrem para as tribunas. Essas portas são semelhantes às anteriores já descritas, revestidas, portanto, com primorosa talha, que se prolonga na decoração dos balcões, logo acima. Esses balcões, têm bacias compostas por motivos em talha e molduras em filetes bordando o frontal, entre folhas de acanto e rocalhas. Uma

grinalda de flores bem volumosa cai simetricamente para cada lado desse suporte. (Ver foto n.º 66)

Acima, o guarda-corpo da tribuna é trabalhado como uma renda, sendo também movimentado. Duas grandes rocalhas sobem pelas ombreiras da tribuna, que é arrematada por grinaldas que pendem do alto da sanefa. Esta se eleva através de dois elementos ornamentais em "S", tendo na parte central uma rocalha apoiada em folhas de acanto, que se alongam como plumas em forma de leques, elemento muito comum no estilo Império. O conjunto é suntuoso, digno dessa extensa capela.

Os outros dois pares de balcões das tribunas são iguais, mas na parte inferior, e no lugar das portas, há um painel decorado com talha e pintura. São, portanto, quatro os painéis, nos quais as composições em talha se destacam em grandes rocalhas, que enquadram molduras ovais, arrematadas por folhas de acanto em leque, contornadas de flores. As molduras elípticas envolvem pinturas, cujos temas são os quatro evangelistas - Mateus, Marcos, Lucas e João. (Ver foto n.º 65)

A divisão da capela em três tramos continua no teto da mesma: na direção de cada capitel, acima do entablamento, uma moldura decorada com talha atravessa toda a área. No centro de cada tramo há um medalhão, demarcado por moldura lisa, e decorado com folhas de acanto e flores. De cada ponto do medalhão a decoração se prolonga, tocando os motivos que nascem lateralmente. Esses motivos compõem-se de querubins envolvidos por rocalhas e flores



*Foto n.º 65*

*Arco-cruzeiro e capela-mor (vista geral), da igreja de São Francisco de Paula. Acervo SPHAN, MEC, negativo 8001.*



*Foto n.º 66*

*Ilhargas da capela-mor : mísulas-pilastras, balcão sobre medalhão, da igreja de São Francisco de Paula. Acervo SPHAN, MEC, negativo 8053.*

coroados por folhas de acanto em plumas, como leques, (num efeito final semelhante às espanholetes, elementos formais oriundos do estilo Império). (Ver foto nº 67 e 68)

Antes de iniciarmos a análise do altar-mor, consideramos necessário tecer algumas observações sobre a sua decoração e a da capela-mor, de modo geral. O nosso interesse é tentar identificar a obra idealizada por Pádua e Castro e aquela idealizada por Mestre Valentim, iniciador da decoração da igreja. Assim sendo, em vista das diversas alterações que a igreja sofreu na segunda metade do século XIX, impõe-se a análise de alguns documentos, que oferecem informações que julgamos valiosas.

Lembramos que Pádua e Castro foi contratado, primeiramente, para realizar as obras dos altares laterais e púlpitos da igreja. Depois de terminadas as referidas obras (segundo as observações que faz no documento datado de 19/04/1860), o artista considerou a capela-mor em desarmonia com o corpo da igreja, segundo descreve no seguinte documento:

*... Capella Mór - Saibam que a obra da Capella Mór, considerada em si só e em separado, seja boa e mesmo de bom gosto em seu gênero, todavia outro tanto não se pode julgar no seu todo da mesma capella na sua parte architectônica; tomando o ponto de vista conveniente nestes trabalhos, parecem as columnas do altar-mór pequenas, a cimalha mesquinha, o remate do mesmo altar quebrado por falta de altura do forro e os anjos do*



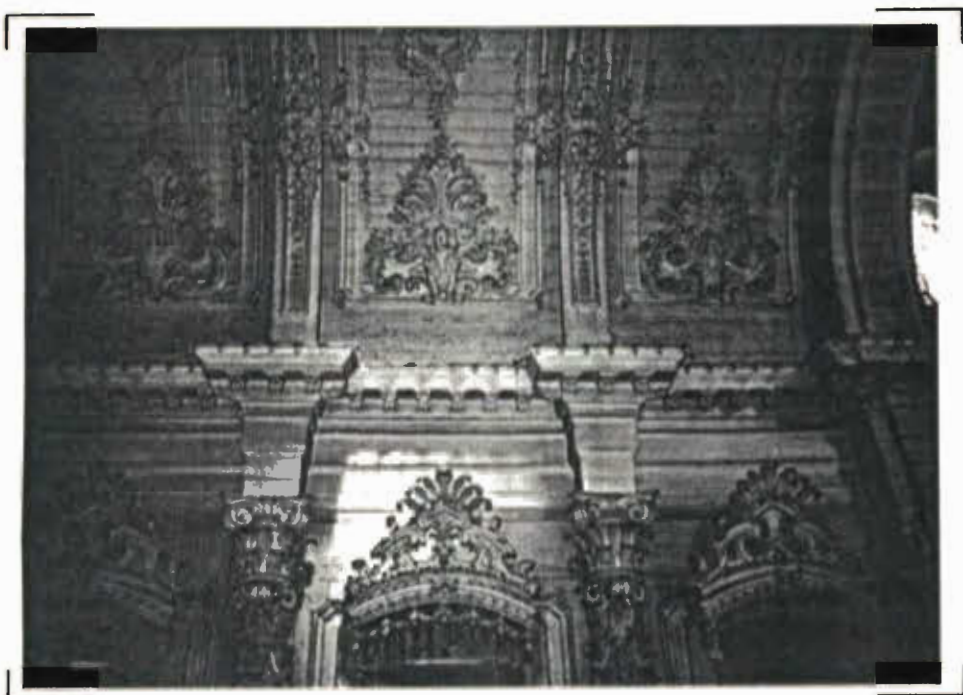


Foto nº 67 – Sanefas e teto da capela-mor  
(vista geral) da igreja de São  
Francisco de Paula.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto nº 68

Teto da capela-mor, detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

dito remate fora do equilibrio natural; as figuras da Fé e Esperança mal collocadas e fora de seus lugares, o throno he mais uma torre que um throno de Igreja ... . Para ficar a Capella Mór elegante e majestosa. Proponho = Acrescentar mais dois degraus de mármore ao presbitério e mais dois de madeira ao sucedâneo do altar; assim ficará o mesmo altar mais elevado. Desmanchar todo o altar-mór e assentá-lo de novo no lugar primitivo que he uma parede curva que está dentro, encoberta; levantar e acrescentar o forro segundo as dimensões do arco cruzeiro. Fazer duas tribunas novas iguais às antigas e mais duas mísulas/pilastras forradas de ornatos iguais às que estão feitas; ornar com ornatos novos e copiados dos antigos para ser o segmento dos painéis do forro por cima das tribunas novas. Criar novo camarim de trono com zimbório e clarabóia reformar o throno a ficar como deve ser convenientemente. Continuar a linha da altura dos pedestais das columnas do Corpo da Igreja e segundo elas augmentar e levar às devidas proporções as columnas e mísulas da Capella Mór e regular os seus pedestaes por essa mesma linha para que não pareçam como actualmente estão uns para cima, outros para baixo ... (grifos nossos) (44)

Depreende-se que a capela-mor da igreja de São Francisco de Paula foi profundamente modificada por Pádua e

Castro, que conservou vários elementos já colocados por Mestre Valentim, mas os harmonizou com a nova talha da nave, propiciando-lhes uma nova leitura. Consideremos, então, o altar-mor da igreja (45) : o altar se desenvolve em curva no fundo da capela e se abre em nicho profundo. Assim sendo, os seus suportes externos são mais avançados e os internos mais recuados, balizando o camarim. O embasamento geral é composto pela banquetta em forma de sarcófago, decorada com rocalhas e flores, em grinaldas entremeadas nos elementos do entalhe, que de modo geral, se abre em ritmo constante a partir de um motivo central. Nesse mesmo nível surgem os socos das grandes colunas, as quais se elevam até o entablamento da capela-mor. (Ver foto n.º 78)

Portanto, o embasamento dos suportes aqui não existe, uma vez que o par de colunas nasce no nível do chão. Na verdade, pode-se perceber uma inovação na organização do altar, por ser este um exemplo raro no Brasil.

Na Itália, no entanto, o altar-mor da igreja de Santo Inácio compõe-se por duas colunas de fuste canelado, que nascem também no nível do chão, e ladeiam a mesa e o grande painel pintado (que ocupa o lugar do camarim, quando o mesmo é aberto), até à altura do entablamento. (46)

As colunas colossais que balizam o altar são de fustes canelados contínuos, envolvidos por grinaldas de flores que seguem um movimento ascendente, em hélice larga, compostas por girassóis, rosas e lírios entre folhagens.

(Ver foto n.º 69) (47)

Dada à sua originalidade, quanto ao corpo propriamente dito do altar (que normalmente compreende os elementos dos suportes, camarim e trono) se acentua sobremaneira o imenso camarim, que se destaca profundamente, aberto a partir da terceira mesa ou nível, a contar da banquetta, a qual sustenta um oratório com a imagem de São Francisco de Paula. É uma bela peça que se equilibra com o requinte do conjunto, cuja linha classicizante pode ser observada em cada detalhe. (Ver foto n.º 69)

O camarim se abre em arco pleno, avançando acima do entablamento, fazendo com que o conjunto do coroamento se organize já no teto da capela. O trono é bastante alto, composto por sete níveis a contar da mesa que sustenta o orago; numa visão de conjunto, no entanto, percebe-se, desde a abertura do camarim, um elevado trono em dez níveis, acima do qual está o Cristo crucificado.

Essa imagem se destaca não só por estar na parte mais alta do trono, mas também porque, a partir dos dois últimos níveis do mesmo, foi aberto um segundo nicho para abrigá-la, dando-lhe maior destaque. O nicho tem uma "renda de boca" formada por palmas e flores.

Elementos florais e rocalhas compõem a decoração do fundo desse imenso camarim, a qual é realçada, assim como a imagem do Cristo, pela clarabóia aberta por Pádua e Castro. Novamente aqui o artista lançou mão dos artifícios também usados em outras igrejas nas quais trabalhou, (ver





Foto n.º 69

Altar-mor, (vista geral),  
da igreja de São Francisco  
de Paula.  
Acervo Cybele SPHAN, MEC,  
negativo 8001.



Foto n.º 70 – Motivo situado no segundo nível  
do trono do altar-mor da igreja  
de São Francisco de Paula.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

Lapa dos Mercadores, por exemplo, onde elevou o presbitério e o trono e abriu uma clarabóia sobre o altar-mor, conseguindo um movimento ascendente, acentuadamente verticalizante, não desprezando os efeitos variáveis da luz do dia).

O trono propriamente dito, da igreja de São Francisco de Paula, apresenta emblemas simbólicos nos frontais dos diversos níveis. Podemos identificar: no primeiro, uma tocha saindo de duas palmas cruzadas (a verdade que emana da pureza); no segundo, o pelicano (foto nº 70) alimenta seus filhos com sangue que tira do seu próprio corpo, e se assemelha ao Cristo no sacrifício da Ressurreição; no terceiro, a tocha entre louros (o louro significa imortalidade, porque continua verde no inverno, daí a verdade que é imortal, a verdade do amor de Deus; no quarto o pavão (que na tradição cristã é também um signo de imortalidade, por se assemelhar com o sol e com o céu estrelado quando a sua cauda se abre); no quinto o sol (fonte de luz, do calor e da vida e que sempre esteve ligado à idéia de realeza; Cristo como Rei, como o sol necessário); no sexto, o cacho de uva (o sangue de Cristo, na tradição cristã); no sétimo, dois ramos de trigo cruzados (o trigo simboliza o corpo de Cristo) (48). Todos esses elementos, em sua simbologia, enfatizam a força e o poder de Cristo tornando o trono realmente digno de receber a sua imagem. A boca desse imenso camarim é contornada por uma moldura formada por buquês de flores que se repetem em ritmo. O entablamento se encurva e acompanha o movimento

das colunas do altar, sendo interrompido pelo arco do camarim, sobre o qual se desenvolve o coroamento. (Ver foto n.º 71)

Esse coroamento se organiza como um ático muito recortado, que sobe até o teto da nave, tendo ao centro um emblema circular com a palavra CHARITAS, entre nuvens, sobre os raios dourados. Toda a área é recoberta por talha em folhas de acanto, grinaldas de flores e rocalhas; sobre o frontão dois anjos adultos se ajoelham em adoração. Completando o coroamento, lateralmente a esse ático recortado, há dois fragmentos de frontão que se assentam no entablamento. Sobre eles surgem duas figuras alegóricas: do lado do Evangelho, a Fé (ver foto n.º 71); do lado da Epístola, a Esperança (ver foto n.º 72). Essas figuras estão ladeadas por um par de anjos-meninos sobre núvens, que parecem saltar livremente.

A representação da Fé se faz através da figura de uma mulher recostada, com o corpo totalmente coberto por uma veste farta e tendo sobre a cabeça um manto que também lhe cobre os olhos; em sua mão direita, erguida, ela segura um cálice. Tal representação é comum desde a Idade Média e no Brasil, há um exemplo em Ouro Preto: o lavabo da Sacristia da igreja de São Francisco de Assis tem a mesma representação alegórica da Fé, na figura de um padre franciscano de olhos vendados, obra de Aleijadinho (49).

A imagem da cegueira tem um forte simbolismo: o cego participa do divino, é o inspirado, o poeta, o vidente e por isso a cegueira é, às vezes, uma sanção divina. (50)



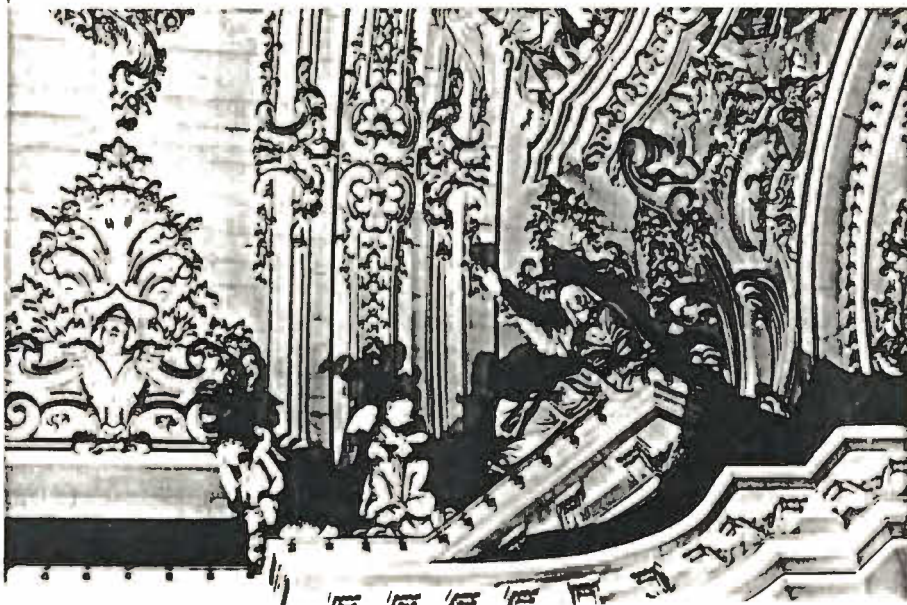


Foto n<sup>o</sup> 71 – Detalhe do coroamento do altar-  
mor, lado do Evangelho, da  
igreja de São Francisco de  
Paula.  
Acervo SPHAN, MEC, negativo  
8005.



Foto n<sup>o</sup> 72 – Detalhe do coroamento do altar-  
mor, lado da Epístola, da  
igreja de São Francisco de  
Paula.  
Acervo SPHAN, MEC, negativo  
8006.



A alegoria à Esperança traduz-se na imagem de uma mulher recostada, com a mão direita sobre a cabeça em atitude de reflexão, tendo ao seu lado uma âncora. A imagem da âncora está associada à idéia da firmeza, solidez e tranqüilidade (em meio à mobilidade do mar a âncora amarra, fixa, dá estabilidade).

Todo o conjunto do altar é realmente digno dessa grande capela e satisfaz também plenamente à função de apoteose do espaço interior da igreja. A idéia de monumentalidade é sentida primeiramente na presença das colunas colossais, depois no imenso camarim com o seu trono elevadíssimo e no elaborado coroamento, no qual os elementos da talha e as figuras simbólicas e alegóricas enfatizam o emblema da Ordem e do amor de Deus, cujo sinônimo é caridade - CHARITAS. (51)

A decoração da igreja de São Francisco de Paula, no seu todo, resulta do efeito do relevo e do tratamento do mesmo, em relação ao pano de fundo. A talha recebeu o revestimento claro de pintura, enriquecida com toques em ouro, que lhe acentua profundamente os detalhes. Há um revestimento em colorido suave, marmóreo, em alguns apainelados; os relevos aplicados nos painéis com a vida do santo patriarca e as figuras em pleno vulto, são tratados como mármore fingidos.

No seu todo, a igreja de São Francisco de Paula remete à suntuosidade resultante de um espaço interior de grandes dimensões, combinando nave e capela funda, revestido com uma talha presente não só nos altares e

púlpitos, mas também nos conjuntos porta-balcão, coro, superfícies das paredes.

A escala monumental da igreja certamente sugeriu ao artista o uso de soluções, como acréscimo das colunas às pilastras que dividem os tramos da nave, valorizadas pela colocação dos Apóstolos sobre as mesmas; o entablamento contínuo, bastante pronunciado; a concepção do arco-cruzeiro, coroado pela imensa cartela, cujo tema é a Apoteose de São Francisco de Paula. Em harmonia com esses elementos, os púlpitos, encimados pelas grandes figuras alegóricas à Verdade, se elevam até quase o início do entablamento da nave.

Esse tratamento se revela mais intensamente na capela-mor, cuja suntuosidade advém principalmente do uso das colunas colossais do altar-mor ladeando um imenso camarim (onde, como vimos há um trono muito elevado, com a imagem do Cristo crucificado). O coroamento é também muito complexo, nascendo sobre as figuras alegóricas posicionadas sobre as colunas laterais do retábulo, e se prolongando em forma de ático, elevado até o teto da nave.

Considerando todo o conjunto da decoração da igreja nota-se que o artista utilizou elementos do vocabulário classicizante, combinados com aqueles do vocabulário rococó-tardio do início do século: o tipo de grinaldas de flores e de cartelas aplicadas, as rocalhas, as folhas de acanto, a graciosidade das curvas e contracurvas. De outro modo: os elementos clássicos não impuseram uma organização mais formal e ordenada ao

conjunto, que se impõe pela suntuosidade e sobrecarga dos diversos elementos decorativos.

Desse modo poderíamos dizer que a decoração interior da igreja de São Francisco de Paula, apesar de utilizar elementos formais do Rococó, afasta-se das características de um "interior rococó" pelas suas grandes dimensões e pela monumentalidade de certos elementos ligados ao gosto classicizante. Tais fatores quebram a graciosidade e a leveza de uma decoração rococó, mas também não permitem que se classifique esse interior como predominantemente clássico.

Na verdade, é uma decoração que tenta harmonizar duas escolas, que talvez possa se identificar como um "neo-rococó de tendência classicizante" o qual revela a persistência da estética do setecentos numa sábia convivência com o gosto neoclássico imposto de modo oficial, através da Academia. Mas, segundo Bazin, "esse retorno às formas do século precedente é uma das características do neoclassicismo em todos os países". Desse modo percebe-se que as inovações neoclássicas vão atingir primeiramente a arquitetura, para depois interferir, de modo pleno, no ornamento. O Rio de Janeiro, portanto, não é um caso isolado e, como a Bahia, vai apresentar, primeiramente, uma ornamentação de transição neoclássica e outra já completamente evoluída. Portanto, a decoração da igreja de São Francisco de Paula é uma forma local de interpretação da fase de transição, que procurou, sem dúvida, conferir àquele interior a suntuosidade e

requisite necessários a uma igreja de Irmandade Terceira tão poderosa naquele momento. Essa forma de decoração recebeu a aprovação da Academia, como vimos, que conferiu ao artista Medalha de Ouro em 1865, quando foi terminada.



#### 4.3 - Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores

Tendo por origem um singelo oratório, que ficava localizado atrás da igreja da Irmandade da Cruz dos Militares (esquina do Beco da Lapa), situa-se hoje no terreno fronteiriço ao dito oratório, na rua do Ouvidor. A igreja, cuja construção data de 1747/1755, foi aos poucos se transformando em um templo digno da cidade do Rio de Janeiro, graças ao empenho da Irmandade dos Mercadores, cada vez mais enriquecida. (52)

A igreja se situa numa esquina, mas sua fachada é apertada entre as construções das ruas (estreitas naquele ponto da cidade) o que prejudica muito uma visão de conjunto da mesma (53). Compõe-se de um só corpo: uma galilé, no primeiro nível; as janelas do coro, no segundo nível; um frontão reto e por trás dele, uma única torre se eleva. (Ver fotos n.º 73 e 74)

No rés do chão a galilé é aberta em três arcos plenos, guarnecidos com grades de ferro, e separados por pilares sóbrios, em pedra portuguesa de cantaria, que também contorna os arcos. No segundo nível da fachada (que corresponde ao coro) abrem-se três portas-janelas com guarda-corpo em balaustradas de líoz vindos de Lisboa. As duas portas laterais são encimadas por uma sobreverga curva: a do centro é mais alta e arrematada, na parte superior, por dois fragmentos de frontão curvos que enquadram um grande medalhão de mármore, cujo tema é a Coroação da Virgem envolvido por duas grandes palmas (54).



Foto n.º 73

Fachada da igreja de Nossa  
Senhora da Lapa dos  
Mercadores.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto n.º 74 – Fachada da igreja de Nossa  
Senhora da Lapa dos Mercadores,  
detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

Acima das duas portas laterais do coro, ladeando a porta central, há dois nichos revestidos em lioz, com as estátuas de mármore de São Adriano (à esquerda) e São Bernardo (à direita). (55)

Um frontão triangular arremata a fachada do templo, tendo ao centro um grande relógio, ladeado por relevos em mármore. Nas suas extremidades, foram colocadas as estátuas de São Félix (à esquerda) e de São João da Mata (à direita). A torre (56) tem planta quadrada e se ergue por trás do frontão, dando um sentido verticalizante à fachada.

Em 1870, Pádua e Castro trabalhou nas reformas da igreja e interferiu nessa fachada, abrindo os nichos para as imagens de São Bernardo e São Adriano, modificando a portada, e ali colocando o medalhão. Colocou as demais imagens de S. Félix, São João da Mata e da Religião (esta sobre o zimbório) e construiu a nova torre para um carrilhão de doze sinos. (57)

O conjunto dessa fachada é harmonioso, remetendo à regularidade neoclássica, apesar da presença de certos elementos em curva, que remontam à arte setecentista.

A igreja da INSLM é das poucas igrejas do Rio de Janeiro concebidas em planta movimentada, ainda que parcialmente, pois a nave elítica se insere em uma "caixa" quadrangular. Difere, em certos pontos, de algumas igrejas de planta movimentada da cidade, como a de São Pedro dos Clérigos (hoje demolida), e de Nossa Senhora da Glória, se aproximando um pouco mais da Nossa Senhora Mãe dos Homens e

da Conceição e Boa Morte. (58)

Portanto, a igreja é um exemplar muito original da arte setecentista: a planta, externamente, não revela a sua divisão interna, traço característico na arquitetura portuguesa. Assim sendo, ao atravessar o espaço da galilé, (cujá presença marca também a originalidade dessa fachada, pois são raras as igrejas no Rio de Janeiro que as possuem) uma nave movimentada surge, como surpresa, ao olhar do visitante.

À nave elíptica segue-se uma capela funda, dividida em três tramos, o que levou Bazin a observar que "vemos uma planta híbrida de português e romano, uma igreja que, para um italiano, pareceria estar em contrário, com sua nave em rotunda perfeitamente circular" (59). A sacristia fica situada do lado da epístola, e a ela se tem acesso pela porta colocada também à esquerda da nave, próximo ao arco cruzeiro. Seguem-se ainda outras dependências para uso da Irmandade, ficando o consistório sobre a sacristia, no andar superior.

As dimensões da igreja são discretas, mas sua divisão interna lhe confere um efeito muito agradável, principalmente no que se refere à sua nave movimentada, em contraponto com a capela funda. É um jogo de ambigüidades, relativo a duas tendências, já observado na fachada.

A nave se divide em oito setores, separados por pilares (que nascem no piso e sobem até o entablamento), coroados por capitéis compostos (ver foto nº 75). São pouco pronunciados em relação à parede, e recebem decoração



no fuste em arranjos de rocalhas e flores. Esses tramos são assim distribuídos: o que se refere à porta de acesso à nave corresponde àquele que enquadra o arco-cruzeiro; os tramos laterais a esses enquadram o conjunto porta e balcão, havendo, portanto, quatro portas nos quatro cantos da nave. Essas portas e balcões, por sua vez, enquadram os dois altares laterais da igreja. (Ver foto nº 76)

Sobre a porta principal da nave situa-se o coro da igreja, que se abre como uma concha sobre o corta-vento. É decorada com rocalhas delicadas, folhas de acanto e inúmeras flores; o seu guarda-corpo tem apoio lateral de colunas caneladas. É uma peça de contorno muito movimentado, em curvas e contra-curvas, graciosa pelo formato em si e pela decoração, que flui organicamente sobre ela. (Ver foto nº 77)

O conjunto das quatro portas encimadas por balcões, nos cantos da nave, faz um jogo harmonioso com o coro: as portas são arrematadas por sanefa em lambrequim, sobre as quais surgem rocalhas, que se misturam aos motivos da bacia da tribuna. Essa bacia se assemelha também a uma concha, decorada com filetes, volutas e rocalhas muito delicadas; o guarda-corpo da tribuna é semelhante ao do coro e a sanefa que cobre a porta da tribuna é semelhante à da porta que lhe está abaixo.

Os tramos onde se inserem os altares laterais da igreja têm organização idêntica: vamos analisar aquele dedicado a Santana Mestre (sendo o seu par dedicado a São Joaquim):

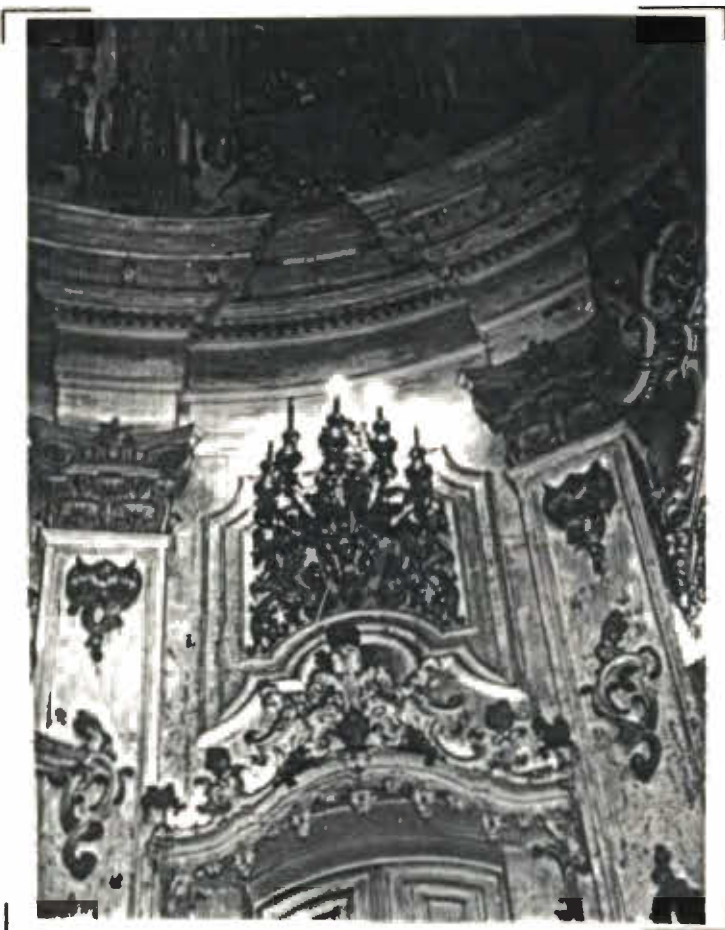


Foto n.º 75

Nave da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, pilastras, porta e entablamento (detalhe).

Acervo Cybele VNF, 1990.

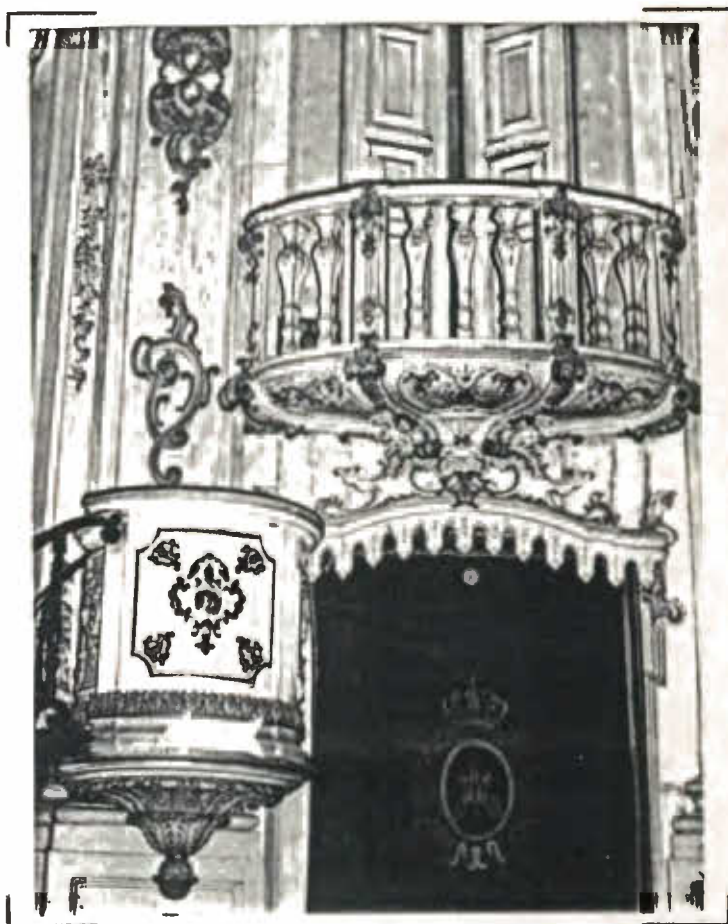


Foto n.º 76

Balcão e púlpito da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores.

Acervo Cybele VNF, 1990.

Movimentação da estrutura - em concavidade, resultante da projeção dos suportes externos que balizam o altar, e do retraimento dos internos, num movimento que conduz ao ponto mais recuado: o nicho que abriga a imagem do orago. Opõe-se à organização do retábulo renascentista, resolvida a nível da superfície da parede. Neste caso o retábulo acompanha o movimento da nave circular e recua formando um nicho, numa solução que sugere teatralidade pela perfeita articulação com o espaço da nave. (Ver foto nº 78)

Embasamento geral - Organizado de modo tradicional, compreende a banquetta, em forma de sarcófago, decorada com uma tarja formada por rocalhas e elementos fitomorfos no frontão, e duas mísulas suficientemente fortes que suportam as colunas que nascem acima das mesmas. (Ver foto nº 79)

Embasamento dos suportes - nasce acima da banquetta e contém o sacrário, ladeado por dois pares de mísulas (coroadas com flores e rocalhas), as quais apoiam as colunas e os quartelões que ladeiam a tribuna. A porta do sacrário é decorada com um ramo de trigo, uvas e fitas douradas, sobre fundo branco.

O corpo do retábulo - compreende os suportes e o camarim do mesmo: inicia-se acima do nível do sacrário, onde nascem as colunas e quartelões coroados com capitéis compostos. Balizando o retábulo, nasce um par de colunas (de fuste reto, canelado, com divisão no terço inferior), características do estilo D. Maria I (ver foto nº 80).





Foto n<sup>o</sup> 77 – Coro e balcão da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto n<sup>o</sup> 78

Altar lateral de Nossa Senhora de Santana da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, vista geral.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



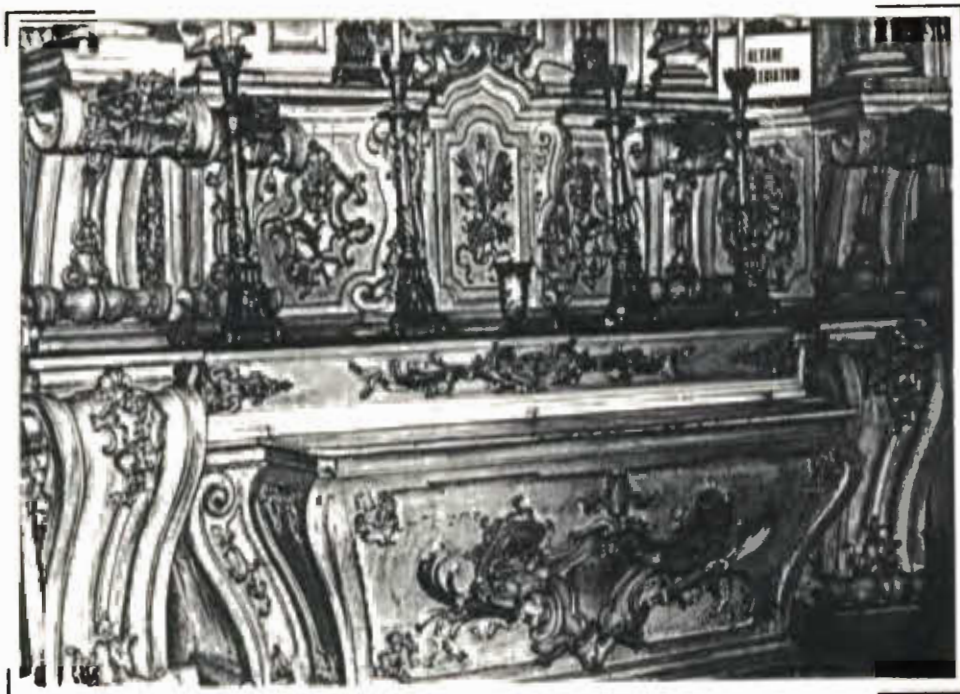


Foto n.º 79 – Banqueta e sacrário do altar lateral de Nossa Senhora de Santana, da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores. Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto n.º 80 – Nicho e suportes do altar lateral de Nossa Senhora de Santana da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores. Acervo Cybele VNF, 1989.

Estas colunas tiveram origem na capela de São João Batista (Igreja de São Roque de Lisboa, criação de Vanvitelli, sob a encomenda de D. João V). Bem aceitas na fase pombalina, foram utilizadas na Sé Patriarcal de Lisboa em 1750, no mausoléu de D. João V (60). As duas mísulas-pilastras (61), também apoiadas sobre duas mísulas mais delicadas, são separadas por um intervalo, em relação às colunas, que é preenchido por um par de peanhas, arrematadas na parte superior por um pequeno baldaquino em rocalhas (estes elementos se colocam em ângulo, uma vez que o retábulo tem um movimento curvo, reentrante). No nível, onde nascem as colunas e as mísulas-pilastras, nasce também uma mesa, cuja função é apoiar o trono de Santana, colocado no nicho logo acima: a mesa, balizada pelas mísulas-pilastras, é quadrangular e tem decoração discreta.

O camarim ou tribuna do trono faz parte do corpo do retábulo: recortado em arco pleno, é contornado por uma moldura dourada fitomorfa, formada pela repetição de um mesmo elemento (folha dupla arrematada por um laço). Esta tribuna deixa entrever uma outra abertura, recuada na parede de fundo, também em arco de pleno. A parede onde se acha esse segundo nicho é branca e revestida de talha em rocalhas douradas. O fundo do segundo nicho é azul, tendo ao alto uma moldura branca e dourada, sugerindo um frontão triangular sem a parte inferior, que dá destaque à imagem de Santana, ali colocada. Nesse segundo nicho aberto na parede, a imagem de Santana aparece sobre um trono em forma de sarcófago (como a banqueta do altar). Esta organização

repete o trono piramidal, escalonado, surgido no estilo Nacional Português e enfatizado no estilo Joanino (ver altar-mor da igreja de São Francisco do Porto, cujo modelo era usado preferentemente para os altares-mores, sendo esta uma forma de distingui-los, em relação aos altares laterais). No entanto, se não olharmos o trono como peça independente, mas integrado no conjunto do retábulo, desde a banqueta do mesmo (embasamento geral), seguido do nível do sacrário (embasamento dos suportes) e depois do corpo (contendo a mesa que sustenta o trono de Santana), logo acima, teremos, como resultado final, o mesmo efeito piramidal dos retábulos barrocos.

Isto posto, notamos que Pádua e Castro lançou mão aqui de um excelente artifício, porquanto conseguiu trazer, desde o piso, o movimento ascencional que culmina na figura de Santana Mestra. Desse modo, o artista deu continuidade à solução anterior, mas de modo mais discreto e elegante, como convém ao Rococó, sem desprezar a necessidade de enfatizar a imagem do nicho. (62)

A imagem de Santana Mestra, em atitude conversativa em relação à Virgem Menina, tem o panejamento marcando naturalmente o corpo e a fisionomia calma. Olhando-se com atenção o camarim, percebe-se que o terço superior do mesmo se fecha em arco suave, trabalhado em talha, e que a imagem tem altura de cerca de um terço da abertura total do camarim, sendo portanto, pequena para o mesmo. Na igreja de São Francisco do Porto, por exemplo, o altar de Nossa Senhora da Soledade, tem uma imagem que

ocupa a abertura total do nicho (63). Nesse caso, pode-se levantar a hipótese de que este altar tenha sido adaptado para esta imagem de Santana, ou que a mesma tenha sido doada e não esculpida para o referido altar (o que responderia à existência do elemento que encobre o último terço do camarim, o qual não pudemos encontrar em outro exemplo, a não ser no seu próprio par, no altar de São Joaquim, cuja imagem é também pequena em relação ao local onde se situa.

Coroamento - compreende a parte do retábulo acima das colunas, pilastras e mísula-pilastra. O entablamento do retábulo acompanha a curvatura do conjunto, enfatizando a profundidade do nicho original - trata-se do tipo de "coroamento em frontão", muito comum em Pernambuco e Minas Gerais (64). O curioso aqui, no entanto, é a existência de um segundo frontão. (Ver foto nº 81)

O primeiro coroamento se organiza a partir dos fragmentos de frontão movimentados em curva (típicos do Barroco e que persistem no Rococó) que parecem se apoiar sobre as colunas do retábulo, e sobre os quais se assentam dois anjos de corpo inteiro, ladeando o coroamento. Esses anjos parecem ter pousado ali naquele instante, uma vez que sua pose reflete certa instabilidade (os anjos adultos tiveram origem na fase joanina dos retábulos de Lisboa) (65). Seus gestos são expressivos e elegantes, vestidos de azul e rosa, com rostos risonhos, pernas ligeiramente descobertas, à frente da voluta: um belo par de esculturas rococó.





Foto n.º 81 - Coroamento do altar lateral de Santana, da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores. Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto n.º 82

Altar-mor da Sé do Porto (SMITH, Robert. A Talha em Portugal, p. 75). Acervo Cybele VNF, 1991.

O modelo do coroamento da Lapa dos Mercadores se assemelha, em Minas, com o do altar-mor da Matriz de S. João d'El Rei e no Rio de Janeiro, com o altar-mor de Nossa Senhora do Carmo (fim do século XVIII, Mestre Valentim), o qual pode ter influenciado Pádua e Castro ou o artista que primeiro trabalhou na talha da igreja. Da igreja do Carmo lembramos ainda o coroamento da portada principal, que também poderia levar à tendência do coroamento "em perfil à chinesa" (segundo Anna Maria Monteiro de Carvalho) (66). No centro desse frontão há uma representação do Espírito Santo em forma de pomba, cercada por raios dourados.

Acima desse primeiro frontão, completando o espaço restante entre este e o entablamento da nave, nascendo na direção dos fragmentos de frontões curvos (e por trás dos anjos de corpo inteiro, repetindo o traçado à chinesa) há um segundo frontão, que tem ao centro um medalhão representando a Assunção da Virgem entre nuvens, anjos e o Espírito Santo. Portanto, esse segundo coroamento se situa acima do arco do nicho, se elevando até o entablamento da nave, ocupando também todo o espaço entre as duas pilastras da nave que balizam o altar.

Procuramos outros exemplos de altares com duplos frontões no Brasil e não os encontramos. Em Portugal, no rococó eborense (1740-1780) podemos encontrar exemplos dessa organização, no Convento Carmelita de Nossa Senhora dos Remédios :

*Os três retábulos dos Remédios obedecem*

à fórmula chanfrada tão popular em Évora. Os colaterais, de uma sumptuosidade extrema, ostentam a peculiaridade imvulgaríssima de duplos frontões, de perfil ondulante, por baixo de uma imensa sanefa, de igual estilo. No principal, onde as colunas levam delicadíssimas rosas e folhas assimétricas, a planta complica-se, mediante as ilhargas côncavas, dando efeitos leves e delicados. Por cima do arco do nicho central, onde a imagem do Crucificado está teatralmente exposta, desenvolve-se a maior passagem decorativa da escola, onde as linhas da característica cartela são repetidas em diversas camadas contra um fundo, cujos ornamentos parecem laurados em ourivesaria. (67)

Procurando outros exemplos em Portugal, que nos remetessem ao referido modelo, percebemos uma certa aproximação no coroamento do altar da Sé do Porto (que é encimado por um ático que nasce acima dos fragmentos de frontão e sobe até o teto da igreja). Outro exemplo é o magnífico retábulo de São José, na Igreja de Nossa Senhora da Piedade, em Merceana, Portugal (ver fotos n.º 82 e 83) (68), no qual o segundo frontão evolui num tratamento magnífico, também "em perfil à chinesa", com medalhão escultórico no centro.

A gênese desse tipo de coroamento talvez esteja ligada aos retábulos de São Luís Gonzaga da igreja de Santo





Foto nº 83

Igreja de Nossa Senhora da  
Piedade, em Merceana, alta-  
re de de São José, com duplo  
coroamento. (SMITH, Robert  
A talha em Portugal, p. 73)  
Acervo Cybele VNF, 1991.

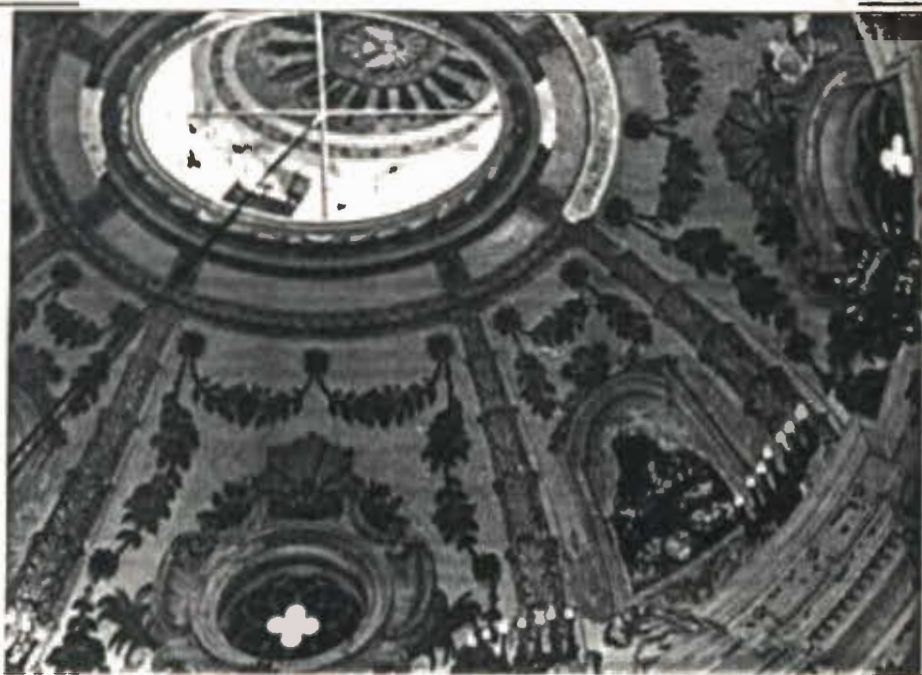


Foto nº 84 - Cúpula da nave da igreja de  
Nossa Senhora da Lapa dos  
Mercadores, detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



Inácio, de Roma, também em duplo frontão. Walter Zanini, aponta uma referência de Bazin, em relação a este tipo de altar :

*Em São Miguel de Alfama (Lisboa) há dois altares laterais, cujos retábulos Germain Bazin atribui ao entalhador Manoel de Brito, mencionado em documento da igreja, que julga ter exercido atividade no Rio em 1726. Os retábulos parecem ter origem no altar de São Luís Gonzaga da Igreja de Santo Inácio de Roma, datado de 1669. (69)*

Assim sendo, analisemos o segundo frontão do altar da Lapa dos Mercadores: observamos que o medalhão, acima referido, é elíptico e nele a Virgem, cercada pelos anjos, está representada de joelhos, com gestos expressivos de sentimento, o vestido marcando o contorno das pernas, de modo discreto. Toda a representação denota a estética do Rococó, pelo sentimento e dramaticidade bem dosados. Na base do medalhão, de cada lado, dois pares de querubins completam a composição. O medalhão é encimado por um expressivo motivo de flores e folhas; lateralmente, uma folha de acanto em forma de pluma e uma palma, se organizam, fechando a composição. (70)

Portanto, os dois altares laterais da Lapa dos Mercadores resultam de uma organização original, que enfatiza uma acentuada verticalidade, efeito provável da

inclusão da mesa que apóia o trono de Santana Mestra, acima do sacrário, e também do surgimento de um segundo frontão, que se eleva sobre a parede da nave.

O conjunto define uma estrutura que expressa com clareza o gosto rococó, de forma imponente e elegante, numa organização arquitetônica extraordinária.

Devemos lembrar, no entanto, que a documentação relativa às obras de 1869 a 1873 não relata em detalhes a obra de talha realizada, o que não nos permite esclarecer definitivamente o que é de Pádua e Castro ou até que ponto ele interferiu na talha já existente (71). Partes da talha do altar, no entanto, deixam entrever a fatura do artista que o precedeu (quem sabe se Mestre Valentim ?) e o segundo coroamento, que deu grande originalidade ao conjunto, é inegavelmente produto de talha mais recente (assim como o terceiro par de tribunas da capela-mor) e deve ter sido acrescentado ao coroamento anterior por Pádua e Castro.

Ao final da nave surge o par de púlpitos, obra de Pádua e Castro, na época das grandes reformas. Têm o formato cilíndrico e situam-se encostados nas pilastras que ladeiam o arco-cruzeiro. São peças delicadas, servidas por uma escada curva, entalhada e encerada. Da sua parte inferior, pende um elemento em forma de flor; a moldura inferior que circunda o guarda-corpo é larga e contornada por outra, composta de sucessivas folhas de acanto. No guarda-corpo há um painel frontal limitado por moldura delicada, decorado com rocalhas, tendo ao centro uma tarja com as letras A.M. (Ver foto nº 76)

A nave é circundada por um entablamento, no qual se percebem elementos clássicos, como óvulos e mútulos. Sobre ele, e na direção de cada pilastra, há um candelabro dourado muito delicado. Nos intervalos entre os candelabros, vasos dourados sustentam um ramo com o lírio e a rosa. (72)

Continuando na direção dos candelabros, nervuras dividem a cúpula em oito partes. São nervuras formadas por folhas de acanto, que brotam umas de dentro das outras organicamente. Essas divisões são iguais quatro a quatro - nas mais estreitas, quadros em relevo de estuque representam os quatro Evangelistas (Mateus, Marcos, Lucas e João) e nas mais largas, situam-se óculos fechados por vitral, enriquecidos por moldura larga e, decorados com rocalhas e flores. (Ver foto nº 84)

Todos esses espaços são complementados por grinaldas de flores entre folhagens (o trabalho em estuque da igreja é obra de Luís Alves de Meira). Acima da cúpula, ergue-se o lanternim (também elíptico), no alto do qual está a pomba representando o Espírito Santo, entre núvens e raios de luz.

O arco-cruzeiro, anuncia a capela-mor (ver foto nº 85): duas largas pilastras se elevam até à altura do entablamento, decoradas com florões, rocalhas e flores. Acima delas, abre-se o arco pleno, trabalhado interiormente com três grandes "girassóis" e rocalhas nos intervalos. À frente da nave, o arco se eleva com uma moldura recortada e trabalhada com rocalha miúda. Sobre ela, dois elementos

ornamentais em "S" (formado por rocalhas e folhas de acanto) ladeiam a belíssima tarja azul e dourada, encimada pela coroa de Portugal. (73)

A capela-mor da igreja da INSLM foi muito alterada na época das reformas de 1870. Pádua e Castro a tornou mais profunda, acrescentando-lhe o terceiro par de balcões, colocando quatro painéis nas ilhargas, rasgando uma clarabóia, revestindo de mármore o presbitério e reformando toda a sua talha. (Ver foto nº 86) (74)

A capela é dividida em três tramos por pilastras decoradas com motivos de flores, folhagens e rocalhas, coroadas por capitel compósito, dourado. O primeiro tramo difere dos outros dois, porque nele foram abertas portas que dão acesso às dependências da igreja e, sobre elas, abrem-se os balcões. As portas são simples, mas os balcões apresentam talha de grande beleza.

A bacia dos balcões é ricamente entalhada, com rocalhas miúdas e delicadas, mas em volumetria bem acentuada, tendo ao centro uma cabeça feminina coroada com laço de fita e grinaldas de flores, que partem de duas cornucópias. O tratamento dessas bacias difere um pouco daquele das outras tribunas que têm, na área correspondente à porta, um painel pintado.

O guarda-corpo desses balcões é tratado em entalhe delicado, entremeado com flores, decorado ainda com quatro grinaldas que pendem sobre o mesmo. A sanefa cai em borlas e, acima dela, a talha se eleva até à altura do entablamento; sobre a mesma, cabeças de anjo, pintadas que



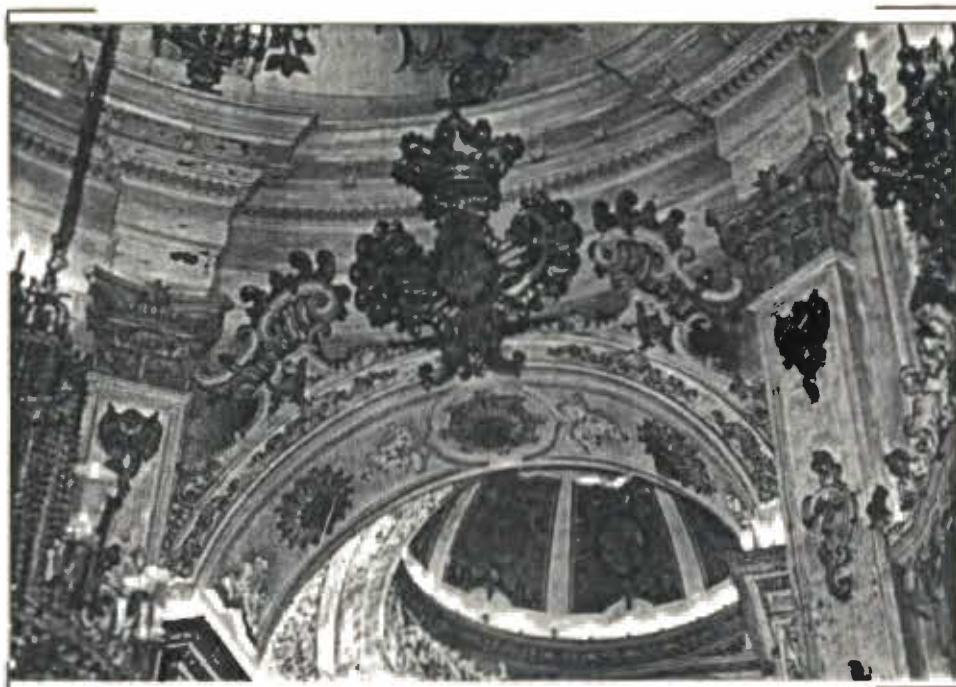


Foto n<sup>o</sup> 85 – Arco-cruzeiro da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto n<sup>o</sup> 86

Capela-mor da igreja de  
Nossa Senhora da Lapa dos  
Mercadores, detalhe.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

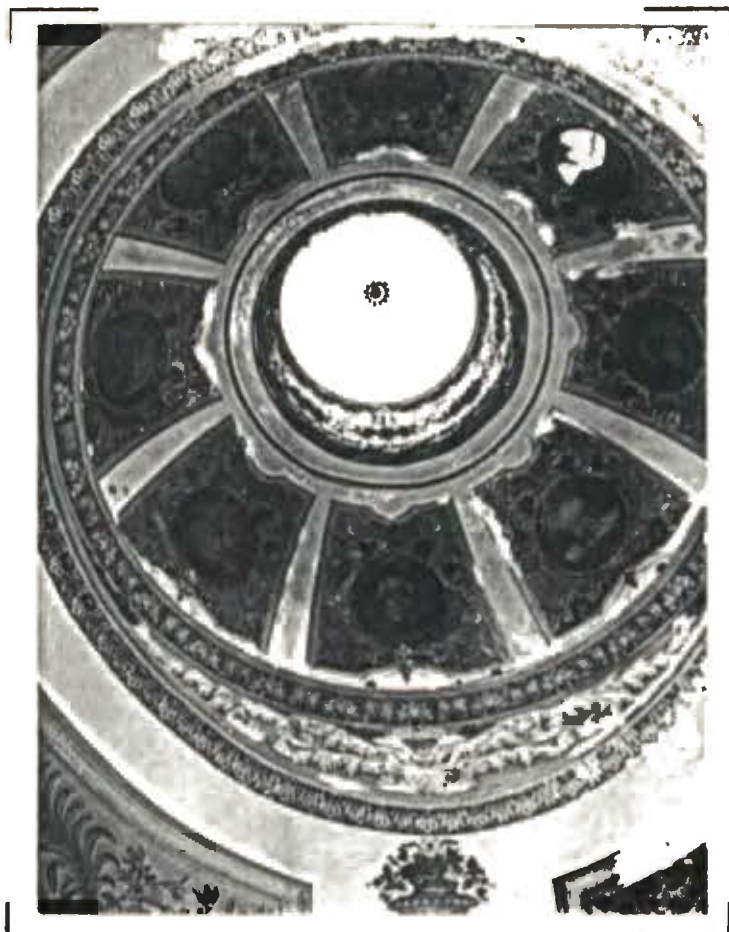
se destacam da talha branca do fundo.

Sobre os dois pares de balcões mais próximos do altar-mor, como dissemos, há quatro painéis pintados com cenas da vida da Virgem (75), (obra do artista Souza Lobo), em tratamento classicizante. Nota-se que o artista precisou adequar essa tendência ao interior predominantemente rococó deformando, por exemplo, os ângulos da moldura lisa, branca e dourada, num jogo de retas e curvas, que foi se ajustando aos espaços deixados livres pela talha. (Ver foto nº 87)

Correspondendo aos dois primeiros tramos da capela-mor, acima do entablamento, ergue-se a cúpula. Trata-se de uma cúpula sobre pendentes, que se divide em oito partes, cada uma delas contendo um medalhão pintado, cujos temas são as ordenanças da Igreja e São Pedro, São Cedório, São Paulo e Nossa Senhora das Dores (Ver foto nº 88)

Esses medalhões estão no centro de um painel (circundado por cachos de uvas, palmas e fitas) e são trabalhados em estuque. No lanternim, situam-se outros elementos simbólicos da igreja, como anjos e núvens. Em relação ao tratamento decorativo do teto, referente ao último tramo da capela-mor, falaremos em conjunto com a análise do altar-mor.

O conjunto dessa capela-mor profunda, seus três pares de balcões ricamente decorados (ver foto nº 89), a cúpula e o lanternim cria um aparato visual e um natural chamamento para o ponto principal da igreja, o altar-mor, valorizado por um presbitério elevado em cinco níveis.



*Foto n.º 87*

*Balcão sobre painel pintado na capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores.*

*Acervo Cybele VNF, 1990.*



*Foto n.º 88*

*Cúpula da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores.*

*Acervo Cybele VNF, 1990.*





Foto n.º 89 – Balcões das tribunas da capela-mor,  
(vista geral) da igreja de Nossa  
Senhora da Lapa dos Mercadores.  
Acervo Cybele VNF, 1990.



Foto n.º 90

Suportes do altar-mor e  
anjinhos coroados das  
que as sustentam, da igreja de  
Nossa Senhora da Lapa dos  
Mercadores.

Acervo Cybele VNF, 1990.



A movimentação da estrutura desse retábulo é em ilhargas convexas, resultando, portanto, em nicho reentrante, com seus três pares de colunas (duas retas, ladeando uma salomônica) colocando-se em curva, no final da capela. (Ver foto n.º 90)

O embasamento geral desse retábulo compõe-se de uma banqueta em forma de sarcófago, decorada com uma tarja ao centro, ladeada por grinaldas de flores, com dois pares de querubins nos arremates laterais. No mesmo nível, três pares de pedestais se insinuam em relação à parede: sua função é sustentar as mísulas, que nascem logo acima, as quais, por sua vez, sustentam as colunas do altar.

O embasamento dos suportes é determinado pelo conjunto da mesa que contém o sacrário e os três pares de mísulas que se afastam bastante da parede, em curvas bem pronunciadas, acentuadas por rostos de anjos coroados com grinaldas de flores coloridas. (Ver foto n.º 86 e 90)

No corpo do retábulo, dois pares de colunas direitas com o fuste estriado, marcadas no terço inferior, ladeiam um par de colunas salomônicas, todas encimadas por capitéis compósitos. As colunas têm decoração delicada: nas direitas, pequeninas grinaldas sobem da base e descem do capitel, e nas salomônicas, rosas e folhas, mais volumosas, sobem pelo fuste. São pintadas em cores naturais, contrastando com o fundo branco das mesmas. (Ver foto n.º 91)

Entre as colunas, as superfícies são decoradas com painéis, tendo ao centro um medalhão elíptico, limitado por

moldura fina e dourada, rocalhas e flores: todos esses medalhões representam cenas da vida da Virgem. O camarim ou tribuna do trono é aberto em arco pleno, ladeado pelas colunas direitas internas, e tem uma discreta "renda-de-boca", composta por flores coloridas e filetes dourados. Abriga um trono de oito níveis, no alto do qual se situa a figura do Cristo Crucificado estando, na altura do sexto nível, a imagem da Virgem em um oratório confeccionado por Pádua e Castro. A imagem do Cristo fica em destaque (76), pelo lugar que ocupa, e também porque, por trás dela, partindo do sexto nível do trono, abre-se um segundo nicho, em arco pleno, contornado por pilastras lisas e , emoldurado por discreto filete dourado. O fundo do nicho é fechado por uma cortina vermelha, que cria um contraste visual com a imagem do Cristo, a qual recebe uma iluminação especial que filtra de uma clarabóia elíptica aberta por Pádua e Castro no alto do profundo camarim (77). A verticalidade acentuada do trono, a presença do segundo nicho para abrigar a imagem do Cristo, a cortina vermelha, a luz que surge vindo do alto, tudo recompõe um cenário barroco, atenuado pelos fundos brancos sobre o qual se assenta a delicada talha multicolor.

Coroamento do altar - acima das colunas, acompanhando o movimento arquitetônico do altar, se desenvolve o entablamento em perfil quebrado: na direção da coluna salomônica, o entablamento projeta dois fragmentos de frontões curvos, sobre os quais se ajoelham dois anjos de corpo inteiro, direcionados para o medalhão central do

arremate. Na direção das colunas retas externas, outros dois fragmentos de frontão, menores, servem de apoio para dois anjos, ajoelhados em reverência. São figuras elegantes e graciosas, que completam o espaço intermediário entre a parede lateral e o teto do fundo da nave, como se estivessem vindo do céu para assistir o acontecimento descrito no medalhão (78). O coroamento transborda sobre a parede do fundo da nave (pintada de azul a fingir o céu) e ocupa boa parte da mesma, porque se articula (embora mantenha certa distância) com um motivo com a coroa de Portugal, entre flores, laços de fitas e palmas, ocupando também uma área azul, cujo formato parece se encaixar na sua parte inferior: podemos vê-la, então, como a parte mais pronunciada do coroamento. (Ver foto nº 92 )

Este motivo final com a coroa ocupa parte do último tramo da capela-mor, e se articula, através de elementos florais, com duas pinturas contornadas por moldura, cuja forma se aproxima a um retângulo, com os ângulos da base convexos, e a parte superior em formato de um frontão, encimado por um motivo em pequenas flores e folhas de acanto. As pinturas representam Santo Antônio e São Pedro, e participam da composição final do coroamento.

Na parte inferior e central do coroamento do altar, há um medalhão que representa, entre núvens, a coroação da Virgem entre o Pai (à esquerda, aureolado pelo triângulo da Santíssima Trindade); o Filho (à direita, segurando a cruz) e o Espírito Santo (em forma de pomba, no alto do medalhão). Por trás das núvens, raios dourados de



Foto n<sup>o</sup> 91 - Suportes e nicho do altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto n<sup>o</sup> 92 - Coroamento do altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



luz, que justificam a dignidade dos seres que participam de tão sublime acontecimento. Portanto, a organização final do altar-mor sugere a intencionalidade de coroar, metaforicamente, os dois poderes do céu e da terra, da Igreja e do Estado, no ponto principal do templo.

É evidente que este altar sofreu grande interferência de Pádua e Castro na época da reforma (1869/1873), quando restaurou a talha "já bastante arruinada". A talha mais antiga pode ser percebida, por exemplo, nos painéis envolvidos por rocalhas mais movimentadas, ou na presença da coluna salomônica (completamente em desuso na época da reforma) (79). A representação da Virgem entre a Santíssima Trindade é também eco do Barroco, sentido ainda nos balcões das tribunas, nos baldaquinos e cortinados da capela-mor e da nave.

A coluna direita com fuste canelado e decoração em grinalda, e o conjunto do coroamento esparramando-se no teto da capela-mor, poderiam sugerir a organização do coroamento do altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, obra de Aleijadinho, se considerarmos ainda, na Lapa dos Mercadores, os dois painéis pintados (que aqui não se colocam em ângulo, como aqueles, mas ladeando a coroa, já no teto da nave) (80). (Ver foto nº 93)

O espaço dinâmico da igreja é totalmente ajustado à decoração, que se insinua pelas paredes de modo orgânico, através da talha e do estuque, graciosamente. Poderíamos lembrar o pensamento de Willie Sypher sobre a decoração



Foto n.º 93 — Detalhe do coroamento do altar-  
mor da igreja de Nossa Senhora  
da Lapa dos Mercadores.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

rococó:

*Tendo simplificado e regularizado a estrutura das paredes para um conjunto de planos simétricos, ornaram com campos decorativos essas superfícies neutras, utilizando-se curvas em C, curvas inversas, entrelaçamentos e espirais. Assim a superfície da parede se tornou orgânica, embora a arquitetura tenha sido uma abstração geométrica de simples retângulos e cubos. (81)*

Na igreja da Lapa dos Mercadores, o Rococó se revela, realmente, não só pela organização do espaço, como também pelos elementos que compõem a talha e o estuque, numa rica simbologia sugerida, por exemplo, pela palma (vitória, ascensão); a rosa (amor, perfeição, a própria Virgem); a margarida (inocência); o girassol (a presença onipotente de Deus) os laços de fita.

Além desses elementos consideramos ainda os inúmeros anjinhos coroados com fitas e flores (que também aparecem na pintura portuguesa do período (82) (ver fotos nº 87 e 89). Sendo a igreja, como vimos, estrategicamente iluminada através dos lanternins das cúpulas da nave, da capela-mor e do altar-mor, os elementos da talha ganham grande destaque, uma vez que uma parte da mesma, como uma renda, pintada de branco, serve de fundo para os elementos florais, rocalhas, anjos, laços, que a ela se sobrepõem, num colorido riquíssimo.

Tal decoração traz para o interior da igreja o encanto do "estilo suave e requintado que deu a toda sorte de arte religiosa um sabor palaciano", como definiu Robert Smith (83). Assim sendo, a igreja da INSLM já surgiu, na segunda metade do século XVIII, compromissada pelas suas próprias cercanias (a igreja da Cruz dos Militares e o Paço Imperial) e foi marcada por uma crescente busca de requinte (exigido pela irmandade enriquecida) e de erudição (por estar na capital do Reino e por ser freqüentada pela nobreza e pelos europeus que aqui moravam ou transitavam).

Concluindo, poderíamos dizer que a igreja da INSLM é um verdadeiro exemplo de um interior rococó, não só pela definição de espaço (que apela para a planta dinâmica barroca mas em dimensões reduzidas) como também pela originalidade da organização de seus altares laterais de acentuada verticalidade e duplo frontão. Consideremos, ainda, o seu altar-mor com coroamento explodindo no teto, ladeado por um par de painéis pintados, e a harmonia entre o espaço e os elementos decorativos, em alegre colorido, realçados pelo fundo branco da parede.

É, portanto, um espaço religioso setecentista, restaurando o mais próximo possível à sua essência, por Pádua e Castro, a três décadas do final do século XIX.



#### 4.4 - Capela do Sacramento da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro

O Hospital da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro existe, segundo alguns historiadores, desde o século XVI; no entanto, a construção do novo hospital data de 02/07/1840, quando foi lançada a sua pedra fundamental, e entregue as suas obras aos artistas portugueses e brasileiros, segundo desejo do provedor José Clemente Pereira, como confirma o seguinte texto :

*Tinha acentuado apreço pelos dotes artísticos do elemento luso-brasileiro. No período da construção do hospital operava-se sob a influência da cultura francesa; a ruptura com a arte colonial predominando a escola do arquiteto Grandjean de Montigny, do pintor Debret, do escultor Taunay e do gravador Carlos Simão Pradier ... Entregou os trabalhos de escultura, inclusive o teto do Salão Nobre, ... a um grupo de artistas alheios à escola de Montigny, como Antônio de Pádua e Castro, que fez os florões. ... (84)*

Na ocasião trabalharam ainda nas obras do novo hospital: Domingos Monteiro, José Maria Jacinto Rebelo e Francisco Joaquim Bittencourt da Silva (engenheiros); Francisco Chaves Pinheiro (escultor statuário); Luís Giudice (escultor); Francisco Alves Nogueira (estucador),

dentre outros. As obras do novo Hospital se estenderam até 1874, quando foi inaugurado o Salão de Honra do Imperador. (85)

O edifício da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro está localizado na antiga Praia de Santa Luzia, hoje rua Santa Luzia, no centro da Cidade do Rio de Janeiro. É um edifício de estilo neoclássico, concebido em uma planta retangular, dividido em quatro corpos com três pavimentos: o da frente segue o desenho de José Maria Jacinto Rebello (que modificou alguns pontos da planta do engenheiro Domingos Monteiro) (86). Nessa fachada há um corpo central com uma escadaria de pedra que dá para um átrio de cantaria com sete portas no primeiro pavimento, sete janelas no segundo pavimento e um frontão reto, em cujo tímpano há um baixo-relevo de Luís Giudice, com a alegoria à Misericórdia, ao centro, ladeada pelas alegorias à Medicina e à Religião (87). Nos corpos laterais há trinta e oito janelas em cada pavimento.

Esse corpo une-se aos demais por um largo corredor, cujas paredes são parcialmente abertas entre as colunas, que se sucedem; o segundo corpo tem, nas extremidades, dois torreões, que também se ligam a outros torreões que limitam o terceiro corpo do edifício, ficando os quatro corpos (o da fachada, os centrais e o posterior) situados paralelamente e interligados pelo corredor central e os dois laterais.

A capela do Sacramento ou capela do Imperador fica no segundo corpo do edifício, na altura do terceiro

pavimento do mesmo. É uma capela de pequenas dimensões, de planta circular (inserida em um quadrado, portanto, só movimentada internamente) e é coberta por um zimbório, única parte visível da capela, ficando a mesma disfarçada no conjunto. Esse zimbório perde-se um pouco dentro da construção, não podendo ser percebido facilmente, devido à largura e extensão do edifício. O seu risco deve-se ao engenheiro Joaquim Cândido Guilhobel (88).

O acesso à capela se faz por uma escadaria que parte do segundo nível do terceiro corpo do edifício para o terceiro nível do segundo corpo. A nave tem a porta principal diametralmente oposta ao altar-mor, e duas outras nas extremidades do diâmetro perpendicular àquela direção. (Ver foto n.º 94)

As três portas são retangulares e encimadas por um motivo simétrico, formado por um grande florão central, do qual partem elementos vegetais em espiral, de onde nascem, lateralmente, motivos inspirados nos grotescos. (Ver foto n.º 98)

Tanto o retábulo-mor quanto as portas são ladeados por pilastras situadas sobre altos pedestais, decorados apenas com delicada moldura que lhes acompanha o desenho. Sobre os pedestais se apóiam pilastras com fuste canelado e capitel compósito; essas pilastras sustentam um entablamento pronunciado, composto por uma arquitrave em sucessão de molduras, um friso liso, e uma cornija. O primeiro nível da cornija é formado por óvulos, motivos vegetais e dentículos, e o segundo nível por mísulas com



Foto n.º 94

Vista geral da capela do  
Sacramento da Santa Casa  
de Misericórdia do R. J.  
Acervo Cybele VNF, 1991.

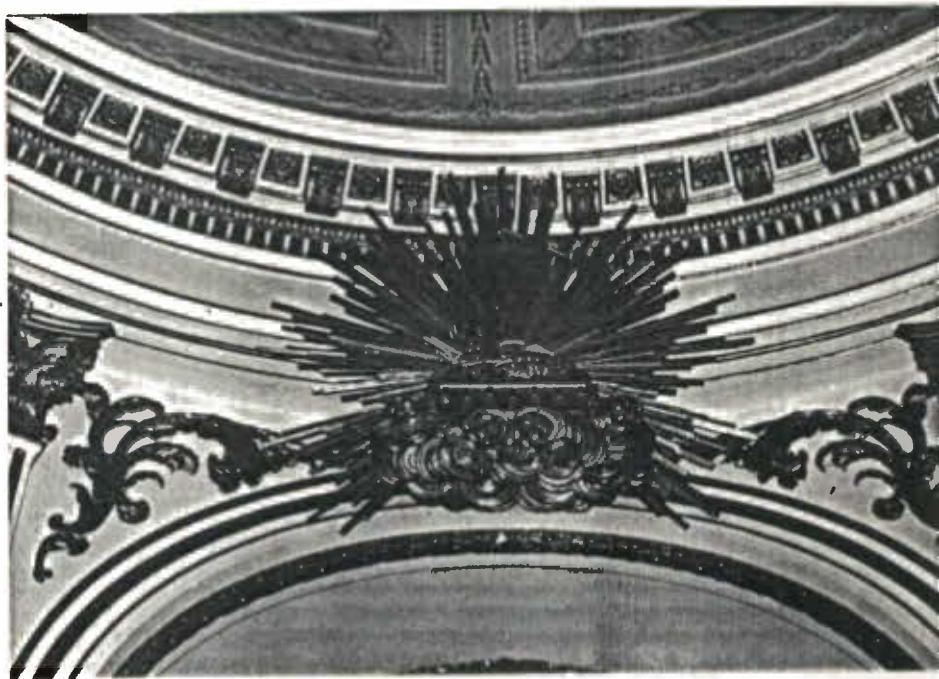


Foto n.º 95 — Entablamento da nave e coroamento  
do altar-mor (detalhe); Capela do  
Sacramento da Santa Casa de  
Misericórdia do R. J.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



folhas de acanto, intercaladas por um elemento decorado com uma flor. (Ver foto n.º 95)

A cúpula circular se apóia nesse entablamento: tem uma decoração sugerindo caixotões, no centro dos quais situam-se flores em relevo. A cúpula é pintada em cores suaves e falsos mármore. Sua lanterna tem um tambor vasado por janelas e o teto decorado por um grande florão, do qual pende um lustre. (Ver foto n.º 96)

Contornando todo o perímetro da nave existe um friso situado abaixo do entablamento, de largura igual a um terço da altura das pilastras, e limitado, na parte inferior, por uma pequena cornija que sugere continuidade, mas que é interrompida pelas pilastras e pelo altar-mor. Alternando-se, nesse friso, estão situados os seguintes elementos entre as pilastras: 1) sobre cada uma das três portas há um arco contendo uma sugestão de leque no estilo Adam, tendo ao centro um motivo em folhas de acanto, que também se organiza em forma de leque (ver foto n.º 97) e, nas duas áreas triangulares situadas lateralmente sobre o arco, folhas de acanto sugerindo um motivo de inspiração oriental. 2) Nos espaços restantes, estão colocados medalhões circulares, que lembram espelhos, contendo pinturas, e encimados por um elemento simétrico, em forma de laço, do qual pendem grinaldas de flores em ambos os lados do eixo de simetria. (Ver foto n.º 99)

Nos espaços entre as pilastras, sob os medalhões circulares, estão colocados apliques de cinco braços, subordinados a um eixo de simetria. Sob esse eixo de

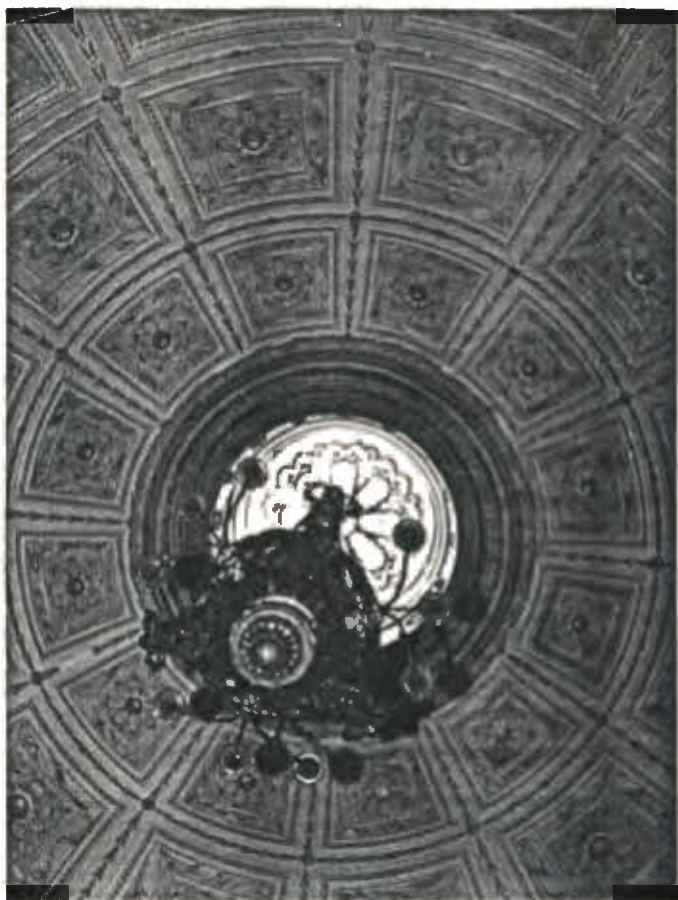


Foto n.º 96

*Cúpula da nave da capela do Sacramento da Santa Casa de Misericórdia do R. J.  
Acervo Cybele VNF, 1989.*

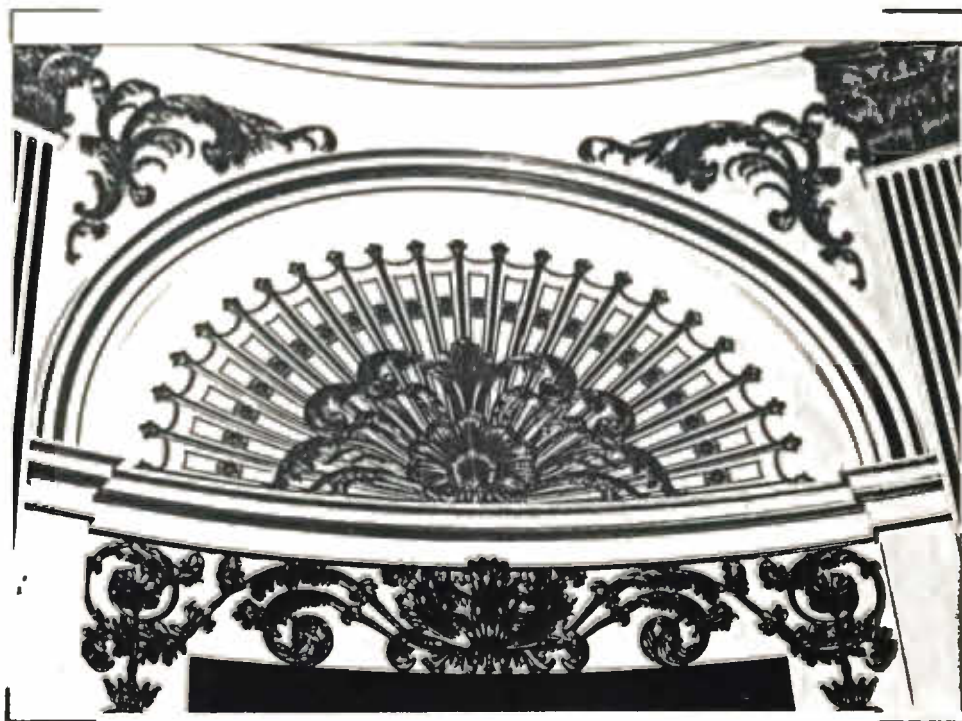


Foto n.º 97 – *Coroamento da parte lateral da capela da Santa Casa de Misericórdia do R. J.  
Acervo Cybele VNF, 1989.*



Foto n.º 98

*Porta lateral da nave da capela do Sacramento da Santa Casa de Misericórdia do R. J.*

*Acervo Cybele VNF, 1989.*



Foto n.º 99

*Pilastras, medalhão e applique da nave da capela do Sacramento da Santa Casa de Misericórdia do R. J.*

*Acervo Cybele VNF, 1989.*

simetria pende um motivo vegetal, semelhante ao que encontramos nos elementos laterais das portas.

O altar-mor se estrutura em nicho não muito profundo, aberto em arco pleno, apoiado em duas pilastras que se situam de frente, uma para a outra e cujo fuste é decorado com uma moldura em elementos fitomorfos. O arco que define o nicho se eleva sobre as pilastras, e é contornado por três molduras finas tendo, na parte interna, um toro decorado. Os espaços compreendidos entre o arco e as pilastras que balizam o altar, são preenchidos por elementos decorativos semelhantes áqueles que estão ladeando o arco sobre as portas, acima descritos. (Ver foto. n.º 97)

Esse altar compõe-se da mesa e do retábulo propriamente dito. No espaço limitado pelos pedestais das pilastras que balizam o altar há uma mesa de forma retangular, de frontal reto, à frente da qual se acha a banquetta do retábulo, que nela se encosta. Essa mesa está, portanto, num plano recuado em relação à banquetta, e tem suas superfícies decoradas por motivos em grinalda de folhas e flores, que completam a decoração do primeiro nível do altar. (Ver foto n.º 100)

À frente dessa mesa, como vimos, está a banquetta em forma de sarcófago, tendo no frontal uma delicada moldura que acompanha o formato da banquetta. Esse painel tem no centro um motivo simétrico, em folhas de acanto, sugerindo um vaso, do qual pendem folhagens em espiral (89). Uma grande folha de acanto, marca os limites entre o





Foto nº 100 – Banqueta e sacrário do altar-mor da capela do sacramento da Santa Casa de Misericórdia do R.J.  
Acervo Cybele VNF, 1989.



Foto nº 101 – Sacrário do altar-mor da capela do Sacramento da Santa Casa de Misericórdia do R.J.  
Acervo Cybele VNF, 1989.

frontal e as paredes laterais, e um largo friso em folhas de acanto sucessivas, situa-se entre o frontal e o tampo da mesma.

O segundo nível desse retábulo inicia-se acima da banquetta e nele se encontra a mesa com o sacrário. É uma mesa baixa, com o frontal decorado por fina moldura, e tendo ao centro uma sucessão de folhas e flores, que se desenvolvem linearmente. O sacrário é uma peça de grande beleza, e se destaca também pelas suas proporções, pois corresponde, aproximadamente, a dois terços da altura do nicho do retábulo. (Ver foto n.º 101)

Tem a forma de um baldaquino, sustentado por quatro colunas retas, caneladas e com capitel compósito. Essas colunas sustentam um largo entablamento, acima do qual quatro mísulas (correspondendo às quatro colunas) se encurvam para o centro e para o alto. Essas mísulas sustentam uma coroa, cuja altura corresponde à altura de toda a base. (90)

Esse altar não apresenta suportes (colunas, pilastras ou quartelões); por esse motivo, no nível do sacrário, também não foram colocados os embasamentos dos mesmos. Assim, o terceiro nível do retábulo confunde-se com o segundo (o do sacrário).

A partir da mesa do sacrário, no plano recuado, uma grinalda de folhas de acanto e de flores, bem volumosa, circunda todo o nicho. O retábulo tem uma composição simétrica, cujo eixo de simetria está situado sobre o sacrário. (Ver foto n.º 102)

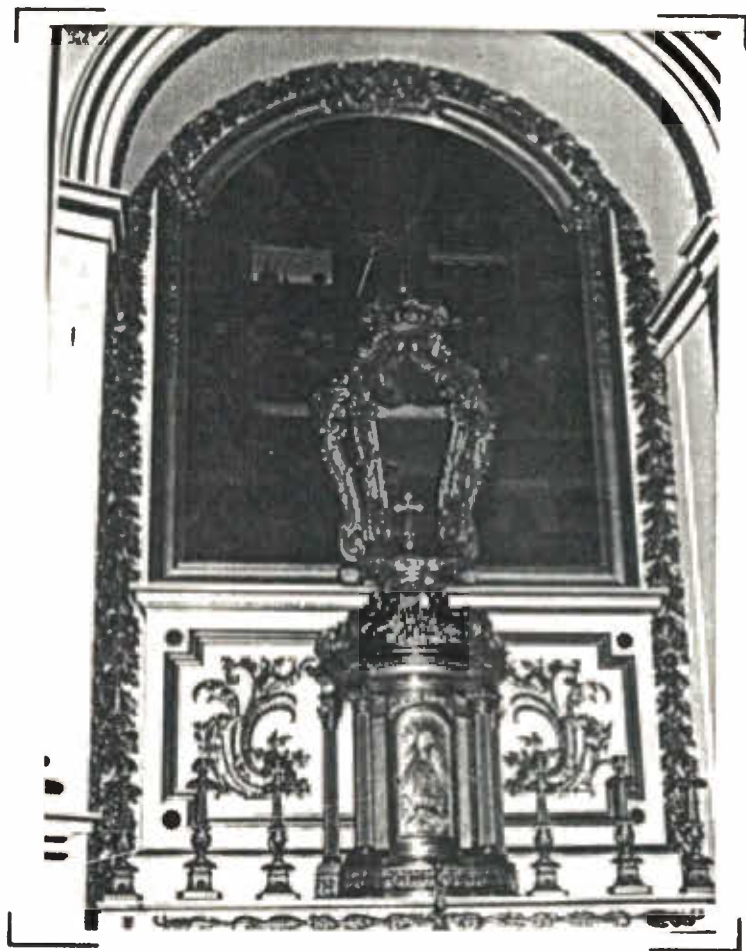


Foto nº 102

Nicho do altar-mor Capela do  
Sacramento da Santa Casa de  
Misericórdia do R. J.  
Acervo Cybele VNF, 1989.1.

Acima da mesa do sacrário, surge outra mesa que ocupa um pouco menos da metade do nicho. Essa mesa tem o frontal decorado com um painel retangular, contornado por uma moldura de ângulos reentrantes e quatro rosáceas neles encaixadas. Sua superfície interna é preenchida por dois motivos simétricos, formados por vários elementos vegetais (folhas e flores) em curvas e contracurvas.

Essa segunda mesa sustenta um quadro, cujo formato se ajusta ao espaço restante correspondente à área que vai da mesa ao arco, isto é, ela é reta na base e curva, na parte superior (91). Esse quadro é contornado por uma moldura singela, cujos únicos motivos decorativos são os três querubins sobre núvens, situados ao alto, e delicadas grinaldas de flores que caem do ângulo formado pelo arco superior e os lados. O tema da pintura é a Santa Ceia, obra de Raimundo da Costa e Silva. (92)

O coroamento desse retábulo está situado no meio do arco do nicho (como uma chave de arco). É um motivo no qual vários querubins, sobre núvens, sustentam o Cordeiro com a Cruz, sobre o Livro dos Sete Selos, de onde surgem raios de luz que encobrem uma parte do entablamento. (Ver foto n<sup>o</sup> 95)

Considerando o altar como um todo, vemos que o artista o concebeu numa solução original, na qual combinou elementos classicizantes (o nicho em arco pleno, os elementos formais decorativos, como cordões, painéis de molduras quebradas, a colocação de um quadro pintado no lugar da imagem) com elementos formais do Rococó (folhas de



acantos e rocalhas, mas aqui ordenadas à semelhança, em alguns pontos, de motivos orientais). Além disso o artista suprimiu os elementos de suporte (colunas, pilastras e quartelões) enfatizando assim a clareza de linhas do altar, no qual o alto sacrário se destaca, diante da Santa Ceia pintada.

Notamos ainda que, na tentativa de equilibrar os elementos classicizantes com os de gosto rococó, o artista manteve a mesa do altar em formato de sarcófago, que contrasta evidentemente com a mesa de frontal reto que apóia a Santa Ceia.

Esse jogo está presente em toda a capela, na qual flui uma decoração leve e graciosa, sóbria e elegante, que remete ao gosto Luís XVI, mesclado ao Luís XV, observada no uso preferencial das pilastras em vez de colunas, nos painéis decorativos, nos óvulos e pérolas, frisos em folhas de acanto, grinaldas e arranjos florais, desenvolvidos a partir de um eixo de simetria. Some-se a esses elementos o estilo Adam, do final do século XVIII, presente no motivo em leque sobre as portas, e na movimentação dos motivos fitomorfos.

Portanto, a capela do Sacramento da Santa Casa de Misericórdia é um espaço que, embora de pequenas dimensões, se torna imponente pela harmonia do conjunto, revelando uma tendência ao equilíbrio entre os motivos formais classicizantes, combinados com a graça daqueles tomados ao Rococó. A leveza ainda é percebida no contraste entre as paredes claras e os elementos dourados da talha, que nela

se sobrepõe, excessão apenas notada na presença da cor, em tons marmóreos, do revestimento da cúpula.

Pádua e Castro deve ter trabalhado na decoração dessa capela entre 1873 e 1878, período que podemos apenas considerar como aproximado, porque não encontramos documentos diretos nos arquivos da Santa Casa, e sim referências, sem datas precisas, nas atas da Academia Imperial. Por outro lado, encontramos recibos de pagamentos feitos a Chaves Pinheiro (que também trabalhou na mesma ocasião decorando o Salão de Honra), datados de 21/01/1873 e de 02/07/1878.

A importância dessa capela, dentro da obra de Pádua e Castro, deve-se ao fato do artista ali ter trabalhado sozinho, exemplificando melhor a sua tendência estilística. Ela representa a fase final da sua carreira (entre a sua execução e a obra da igreja do Sacramento, por exemplo, existe um espaço de cerca de vinte anos). É também obra de uma fase em que o direcionamento da Academia é feito através dos mestres brasileiros; é o momento em que há uma tendência à nacionalização do ensino, embora, ao lado dos artistas nacionais, houvessem também estrangeiros atuantes (93). Some-se a esses fatos a valorização do elemento luso-brasileiro, identificada no desejo já mencionado do então provedor da Santa Casa, o qual é um testemunho da resistência em relação ao gosto francês mais puro, e em favor da arte colonial, retomada da melhor maneira naquele momento.

## CONCLUSÃO DO CAPITULO IV

Após termos realizado a descrição iconográfica de quatro igrejas nas quais Antônio de Pádua e Castro trabalhou, podemos tentar definir qual foi o seu repertório formal, e que tendências estilísticas podem ser observadas em sua obra. Para tanto, não vamos nos ater somente à sua obra como toreuta, mas consideraremos também a sua atuação na modificação de fachadas e espaços interiores de algumas igrejas.

Observamos que, nas várias igrejas em que trabalhou, Pádua e Castro fez modificações mais ou menos semelhantes, como por exemplo:

- Na igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores arrematou portas e janelas com lioz; abriu nichos para estátuas; reformou o antigo campanário; colocou um relógio no tímpano e uma cruz de bronze no alto da torre.

- Na igreja de São Francisco de Paula reformou o pórtico dando-lhe uma feição classicizante, em forma de ático sustentado por colunas; retirou frontão curvo que corria por dentro do frontão triangular das portas laterais e modificou a cartela, colocada no tímpano, tornando-a mais harmoniosa em relação à fachada.

- Na igreja de São Francisco Xavier do Engenho Velho substituiu o frontão ondulado por frontão reto; abriu nichos para as estátuas da Fé, da Esperança e da Caridade; revestiu portas e janelas com cantaria e aumentou as cimbalhas das torres.

. Na igreja de Santa Luzia reformou toda a fachada, acrescentando-lhe dois campanários azulejados e bem verticalizantes (a igreja só possuía um campanário); abriu ainda duas portas para dar acesso aos corredores laterais.

Nesses quatro exemplos podemos observar que o artista procurou dar uma feição classicizante às fachadas, no uso dos arremates lisos em pedra de lioz ou granito, na abertura de nichos para as estátuas (geralmente as da Fé, da Esperança e da Caridade ou dos Evangelistas, como era moda na época); na substituição do frontão ondulado pelo triangular, no novo tratamento das torres (às vezes com cimalhas aumentadas ou pináculos mais elevados) como as da igreja de Santa Luzia).

Quanto aos espaços interiores observamos também algumas constantes:

. Abertura de portas, encimadas por balcões para as tribunas, nos quatro cantos da nave: igreja do Sacramento, de São Francisco de Paula, Lapa dos Mercadores, Nossa Senhora Mãe dos Homens, São Francisco Xavier do Engenho Velho.

. Colocação de púlpitos: igreja do Sacramento, Lapa dos Mercadores, São Francisco Xavier do Engenho Velho, Nossa Senhora Mãe dos Homens e São Francisco de Paula.

. Colocação de uma cimalha denteada, com várias molduras: igreja do Sacramento, São Francisco de Paula, São Francisco Xavier, Capela do Sacramento na Santa Casa de Misericórdia, Capela do Noviciado na igreja da Penitência, igreja dos Terceiros do Carmo, igreja de Santa Luzia.



. Decoração do coro e subcoro: igreja do Sacramento, de São Francisco de Paula, de Nossa Senhora Mãe dos Homens, de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores.

. Decoração da superfície das paredes com painéis: igrejas do Sacramento, de São Francisco de Paula, dos Terceiros do Carmo, da Cruz dos Militares, da Lapa dos Mercadores, Capela do Sacramento na Santa Casa, Capela do Noviciado na igreja da Penitência.

. Aprofundamento da capela-mor (acrescentando um terceiro par de balcões para as tribunas): igreja de São Francisco de Paula, da Lapa dos Mercadores, de Santa Luzia.

. Elevação do presbitério: igreja de São Francisco de Paula, da Lapa dos Mercadores, de São Francisco Xavier do Engenho Velho, de Santa Luzia.

. Elevação do altar e colocação de uma clarabóia: igreja do Sacramento, dos Terceiros do Carmo, de São Francisco de Paula, da Lapa dos Mercadores, de São Francisco Xavier do Engenho Velho, de Santa Luzia.

. Elevação do arco-cruzeiro e enriquecimento da sua decoração: igreja dos Terceiros do Carmo, de São Francisco de Paula, de Santa Luzia e de São Francisco Xavier do Engenho Velho.

. Construção de altar em baldaquino sob zimbório: igreja do Sacramento e Igreja de São Francisco Xavier do Engenho Velho (na sua capela do Sacramento).

Por esses dados podemos concluir que Pádua e Castro revelava uma tendência para tratar com suntuosidade e requinte os interiores em que trabalhava, o que poderia

ser uma exigência natural das igrejas de Irmandades Terceiras, freqüentadas pela nobreza e pelas famílias enriquecidas da época (uma vez que essas igrejas se situavam em áreas privilegiadas da cidade).

A multiplicação dos balcões das tribunas, o tratamento dado aos púlpitos (a importância dos sermões é sempre muito grande mas, na época, era notável, não só pelo interesse religioso, mas social e político também); o alongamento das capelas-mores (que permitiram a abertura de mais um par de balcões); a elevação dos altares-mores, enfatizando o local mais importante da igreja, podem remeter à necessidade de preparar um espaço mais adequado ao vocabulário neoclássico, em detrimento dos recintos mais aconchegantes, mais voltados ao gosto rococó.

Considerando agora a organização dos altares edificadas ou reestruturadas pelo artista, podemos fazer, dentre eles, um estudo comparativo. Nesses altares, quando pode partir do seu próprio risco, o artista deu aos mesmos uma organização classicizante dentro da nave : altares laterais em arcada, na igreja do Sacramento e na de São Francisco de Paula; altar-mor da Capela do Sacramento, na Santa Casa de Misericórdia.

As banquetas dos altares de sua autoria, laterais ou principais, são sempre em formato de sarcófago, exceto a do altar-mor da igreja do Sacramento. A decoração dessas banquetas é geralmente ligada ao vocabulário formal do Rococó, a não ser as dos altares laterais da igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens (ver foto n.º 12) que tem uma

decoração totalmente clássica (apesar de manter a forma em sarcófago) e as dos altares laterais da igreja do Sacramento, cujo mármore fingido e ornamentos discretos também as tornam um pouco mais comprometidas com o gosto neoclássico.

. Os *sacrários* concebidos por Pádua e Castro para os seus altares são geralmente peças muito enfáticas no conjunto: comparemos os sacrários dos altares-mores das igrejas de São Francisco de Paula, do Sacramento, da Capela do Sacramento na Santa Casa de Misericórdia. O da capela do noviciado da igreja da Penitência (o qual não temos prova de que seja de sua autoria) tem aspecto muito moderno em relação à decoração do altar, podendo, talvez, ser a ele atribuído.

. Os *elementos de suporte* - As colunas utilizadas por Pádua e Castro são, de modo geral, as de fuste canelado, com divisão no terço inferior e capitel compósito. Encontraríamos, porém, uma coluna jônica, de fuste contínuo, canelado, no altar do Salão de Honra da Santa Casa de Misericórdia e uma coluna de fuste contínuo e capitel compósito, nos altares laterais da igreja do Sacramento. Além da coluna como elemento arquitetônico ou de suporte, o artista concebeu um tipo original nos altares laterais da igreja de São Francisco de Paula (ver foto nº 60). É uma pilastra discretamente projetada da parede, que nasce e é arrematada de maneira incomum; tem o fuste totalmente revestido de folhas de acanto, que saem umas de dentro das outras, organicamente, desde a base até à parte

superior. Talvez devam ser chamadas de mísulas-pilastras, como aquelas assim denominadas pelo artista, situadas nas ilhargas da capela-mor da mesma igreja, de organização decorativa também muito original, já anteriormente descritas. Ainda com relação aos suportes, o artista utilizou os embasamentos ou socos das colunas dos altares laterais da Igreja do Sacramento, em prisma de seis faces, e os da igreja de São Francisco de Paula, acentuadamente elevados. As pilastras que o artista utilizou são geralmente, compósitas, mas na igreja do Sacramento, têm capitel jônico.

. O camarim dos altares que Pádua e Castro edificou têm a abertura em arco pleno, bem largo, e elevado. Mesmo nos altares laterais o artista colocou sucessivas mesas, de modo que a imagem do orago surge sempre muito alta. Essa tendência à verticalidade pode ser observada nos altares laterais da igreja da Lapa dos Mercadores (cinco níveis); na igreja da Mãe dos Homens (seis níveis); na igreja de São Francisco de Paula (cinco níveis); na igreja do Sacramento (seis níveis).

. Nos altares-mores o artista procurou, algumas vezes, *alargar a boca da tribuna* (igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens e de São Francisco de Paula) e *altear o trono*, colocando a imagem do Cristo crucificado no seu nível mais alto (igreja do Sacramento, de São Francisco de Paula, dos Terceiros do Carmo, de Nossa Senhora Mãe dos Homens, da Lapa dos Mercadores, de São Francisco Xavier do Engenho Velho, e de Santa Luzia).



• O coroamento dos altares edificadas por Pádua e Castro têm também a sua originalidade, porque se destacam dentro do conjunto. Na igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores o artista introduziu um segundo coroamento nos altares laterais, uma solução talvez inédita no Brasil, o qual preencheu o espaço existente entre o entablamento e o primeiro coroamento do mesmo, acentuando a verticalidade do altar. O altar-mor da mesma igreja tem também um coroamento que explode pelo teto da capela-mor, de modo contínuo, revestindo o último tramo da mesma.

O coroamento do altar-mor da igreja de São Francisco de Paula é também resultante de uma composição muito complexa, que nasce sobre as colunas laterais (colocadas em curva entre as ilhargas e as paredes de fundo da nave) e continua ladeando o arco do camarim, sobre o qual se eleva um grande frontão, encimado por anjos de corpo inteiro, que se colocam ao lado do medalhão central do coroamento. Um outro exemplo é o coroamento do altar-mor da igreja do Sacramento, no qual o zimbório situado sobre o baldaquino é encimado pelos quatro Evangelistas e pela figura da Religião, e tem ao fundo uma grande tarja, com núvens e anjos, revestindo toda a superfície visível da parede.

Essas são as tendências que observamos na organização dos altares realizados por Pádua e Castro. Quanto aos elementos formais, pudemos constatar a utilização dos seguintes exemplos :

• *Folhas de acanto* - utilizadas largamente, nas mais

diferentes formas de apresentação e de dimensões : às vezes retorcidas ou alongadas como plumas (balcões da capela-mor da igreja de São Francisco de Paula) ou em múltiplas pregas (subcoro da mesma igreja); ou minúsculas e sucessivas, formando molduras (Capela do Sacramento da Santa Casa da Misericórdia).

- *Rocalhas* - Aparecem também em diversas formas de apresentação, às vezes maiores, às vezes mais delicadas, mas sempre estão presentes, em grande número, nos arranjos decorativos.

- *Misulas* - São elementos utilizados também das formas mais variadas e às vezes muito originais (observar aquelas que sustentam o coro da igreja do Sacramento, São Francisco de Paula e Cruz dos Militares). Foram elementos muito utilizados nas cimalthas, formando os seus dentes, colocadas sucessivamente ao longo das mesmas.

- *Painéis* - Utilizados nos revestimentos das superfícies das paredes, geralmente limitados por moldura lisa, dupla ou não, em formato variado, em linhas retas, linhas quebradas, curvas e contracurvas.

- *Sanefas* - Geralmente muito recortadas, com borlas pendentes, em forma de lambrequim (ver as sanefas das igrejas do Sacramento, de São Francisco de Paula e da igreja de Santa Luzia).

- *Molduras* - Ao longo dos arcos , dos entablamentos, nas divisões em tramos dos tetos, Pádua e Castro utilizou vários modelos de molduras - com pérolas, folhas de acanto, com lanças, óvulos, gregas, folhas de oliveira (ligados em

geral às características do vocabulário formal Luís XVI). Além desses modelos, os toros decorados aparecem várias vezes nas obras de Pádua e Castro: arco do altar da Capela do Sacramento da Santa Casa de Misericórdia; sacrário da Igreja de São Francisco de Paula.

• *Faixas decoradas* - Com motivos semelhantes aos grotescos, em curvas em "S", com ramagens miúdas: altar-mor da Capela do Sacramento na Santa Casa de Misericórdia; altares laterais da igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens (são motivos muito comuns o estilo Luís XVI).

• *Pingentes* - Os pingentes utilizados por Pádua e Castro são muito elaborados, geralmente colocados sob o piso dos púlpitos. Resultam da organização de várias folhas de acanto, que formam, em geral, uma grande flor (igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores e de Santa Luzia); às vezes formados por mísulas que se organizam a partir de um ponto central (igreja do Sacramento e de Francisco de Paula).

• *Frontões sobre portas e sanefas* - Pádua e Castro deu sempre um tratamento muito marcante a esses frontões, os quais trabalhou em rocalhas (igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens) e folhas de acanto (igreja de Santa Luzia); incluindo os vasos com flores (como na igreja de São Francisco de Paula) e medalhões (igreja do Sacramento).

• *Medalhões e quadros emoldurados* - O artista utilizou em algumas decorações, o medalhão e o quadro emoldurado com motivo pintado, contornado por moldura enriquecida com grinaldas de flores, rocalhas, laços, em

formatos diversos: medalhão de formato irregular (próximo a um retângulo), encimado por rocalha (igreja da Lapa dos Mercadores); medalhão oval, quase redondo, contornado por laços e grinaldas de flores (Capela do Sacramento na Santa Casa de Misericórdia); grandes quadros pintados, de formato geral retangular, cantos reentrantes em curva, decorados com folhas de acanto (nave da igreja dos Terceiros do Carmo)..

. *Espanholetes e motivos em leque* - Pádua e Castro utilizou as *espanholetes* nas ilhargas da nave da igreja dos Terceiros do Carmo; no teto da capela-mor da igreja de São Francisco de Paula; os motivos em leque, formados por folhas de acanto contorcidas e alongadas como plumas, no coroamento dos balcões e das portas da capela-mor da igreja de São Francisco de Paula, motivos em leque formados por lanças (no estilo Adam) no espaço acima das portas laterais da capela do Sacramento na Santa Casa de Misericórdia.

. Os anjos que aparecem na decoração de Pádua e Castro são *anjos meninos*, de corpo inteiro, nus ou vestidos (coroamento do altar - mor da igreja de São Francisco de Paula) *querubins*, busto de crianças com asas ( em vários arremates de frontões, em chaves de arco, em cartelas - igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, São Francisco de Paula, Mãe dos homens); *cabeças de anjo coroadas*, igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, igreja dos Terceiros do Carmo); *anjos adultos de corpo inteiro* (Lapa dos Mercadores, coroamento do altar-mor).

. *Flores* - As flores foram amplamente utilizadas,



soltas, em pequenos arranjos, ou em grinaldas, cuja composição nunca é rígida, contida, mas em movimento gracioso e curvilíneo. As flores mais comuns em sua talha são a rosa, o girassol, o lírio, (que têm uma forte simbologia na tradição cristã, como anteriormente foi explicado). Os melhores exemplos são a igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, a de São Francisco de Paula, a da Cruz dos Militares. Considerando as suas grinaldas, são exemplos as das mísulas de suporte do coro da igreja da Cruz dos Militares (foto nº 9); as inúmeras grinaldas da igreja de São Francisco de Paula, balcões da capela-mor, colunas, púlpitos); as da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores ( balcões da capela-mor); as da Capela do Sacramento da Santa Casa de Misericórdia (altar-mor).

. *Frutos* - Há um detalhe muito original no coro da igreja de São Francisco de Paula (ver foto nº 56a): o arremate da porta central do coro, forma uma espécie de leque com cinco grandes cajú. Esse elemento se repete na cúpula da igreja da Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores (ali, realizado em estuque) e nas igrejas dos Terceiros do Carmo e do Sacramento.

. *Fragmentos de frontão* - Esses elementos aparecem em vários locais, geralmente em coroamento de altares (Lapa dos Mercadores, menos flexionados nos altares laterais; mais flexionados e terminados em voluta, no altar-mor); igreja de Santa Luzia, de Nossa Senhora Mãe dos Homens).

. *Elementos em "S"* - São comuns nas composições do

arco-cruzeiro (Lapa dos Mercadores) no coro (Nossa Senhora Mãe dos Homens); nos coroamento de portas e balcões (Nossa Senhora Mãe dos Homens).

. *Laços de fitas* - Aparecem comumente entre os elementos da talha de Pádua e Castro (na igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, aparecem em vários motivos; Capela do Sacramento da Santa Casa de Misericórdia, molduras dos medalhões).

. *Alegorias* - Pádua e Castro fez uso de figuras alegóricas sobre fachadas (a Fé, a Esperança, a Caridade, a Religião); sobre os púlpitos (a Verdade, igrejas de São Francisco de Paula e Sacramento); no coroamento do altar (a Fé, a Esperança, igreja de São Francisco de Paula, altar-mor).

Considerados todos esses elementos, resta dizer que sua talha é volumosa e muito recortada. Geralmente tem um aspecto orgânico, isto é, parece que flui livremente, levando o olhar do observador a aceitar a evolução dos diversos elementos num todo muito bem ordenado. Seja dourada sobre fundo claro, (Capela do Sacramento da Santa Casa de Misericórdia, igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens); ou revestida de tom bege claro com toques em ouro (São Francisco de Paula, Terceiros do Carmo); em tons marmóreos e toques em ouro (Sacramento) ou ainda policromada, os elementos formais são sempre facilmente identificados no conjunto.

De um modo geral esses elementos prendem-se ao estilo do início do século XVI italiano (as faixas com

grotescos, as colunas compósitas, os nichos das fachadas, os frontões triangulares, as colunas adossadas às pilastras, as mísulas, as cimalhas bem pronunciadas e decoradas. Remetem ainda ao vocabulário do final do estilo Luís XV e início do Luís XVI (quando a decoração foi tratada numa escala maior) percebendo-se ainda elementos do estilo *Adam* (janelas em leques de lanças, apliques grinaldas compactas e medalhões circulares). Como na França, de modo geral, a riqueza da decoração interior contrasta com a sobriedade das fachadas.

Segundo documento de próprio punho, Pádua e Castro, em 1865, preparou um programa para as aulas de Escultura de Ornatos da Academia Imperial, no qual declarava o seguinte :

*... Quanto à ornamentação architectonica julgo que esse Artigo me impõe obrigação de ensinar não só as formas e a belesa dos contornos, mas também as proporções, assim como a escola em que o alumno estuda, para conhecer a diferença que há entre a escola Grega e a Romana, e a que está em moda que é a Renaissance ... Procurarei desempenhar esse dever fazendo estudar ... à vista de modelos e estampas e também de minha própria composição ...*

(grifos nossos) (ver AN. 23)

É grande a importância desse documento, que torna mais fácil perceber a direção estilística do artista.

Considerando o que pudemos levantar em sua obra, e também a própria declaração do mestre, em relação ao estilo em moda em 1865, lembramos ainda que a produção de Pádua e Castro refere-se a um espaço de tempo relativamente longo, durante o qual pudemos observar que o artista passou por períodos em que se manifestou de formas diferentes dentro da sua obra. Poderíamos identificar esses períodos analisando, de modo comparativo, o tratamento que deu a alguns elementos, como: colunas, pilastras, balcões, banquetas, tribunas, púlpitos, etc. Para tanto, é preciso que consideremos a sua obra cronologicamente, a fim de que possamos acompanhar as possíveis mudanças de tratamento estilístico e formal.

Observemos, por exemplo, nas igrejas em que trabalhou, o tratamento dado às pilastras: na capela do Sacramento na igreja da Penitência (uma de suas primeiras obras) o artista deu às mesmas uma decoração discreta, destacando-as da parede com uma moldura fina, dourada, que contorna os fustes, colocando, em sua parte superior, um delicado elemento floral.

Na igreja do Sacramento, Pádua e Castro utilizou pilastras de capitel jônico, decorado com grinalda; tratou o fuste de modo discreto, mas adornou-o com motivos isolados, formados por rocalhas, folhas e flores (ver foto nº 37). Na igreja dos Terceiros do Carmo, as pilastras têm capitel composto, são contornadas por uma moldura formada por sucessivas flores em relevo, e têm a maior parte do fuste revestida pela talha, organizada em motivos complexos. (Ver foto nº 11).



Na igreja de São Francisco de Paula (1855-1865) o artista adossou colunas às pilastras da nave e, no arco-cruzeiro e na capela-mor, criou um tipo de suporte ao qual denominou de mísula-pilastra, cuja decoração extremamente original, reflete todo o entusiasmo decorativo da talha do artista naquele período (ver foto n.º 66). Apesar de chamar tal elemento de mísula-pilastra, o mesmo recebeu como coroamento um capitel igual ao das demais colunas da igreja: esse capitel avança bastante em relação ao plano da parede, mas se equilibra com a volumetria dos diversos elementos do fuste.

Em 1870, ao trabalhar na igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, Pádua e Castro deu às pilastras coríntias da nave, um tratamento singelo, com elementos decorativos aplicados ao longo do fuste, de distância em distância (ver foto n.º 75). Ainda em meados de 1870, ao trabalhar na Capela do Sacramento na Santa Casa de Misericórdia, o artista utilizou pilastras retas, de fuste canelado e capitel coríntio (ver foto n.º 99).

Observando, em conjunto, todos os exemplos citados, percebemos que Pádua e Castro, na fase inicial da sua obra, tratou a superfície de forma discreta, ordenada, usando motivos delicados e deixando zonas livres nas paredes. Passou, aos poucos, para uma fase em que, utilizando motivos mais elaborados, recobriu intensamente as superfícies a serem decoradas. Sua talha, nessa fase, revelou maior volumetria e complexidade formais, e pode ser exemplificada na decoração das igrejas dos Terceiros do

Carmo e de São Francisco de Paula.

Na fase seguinte, que se reflete na talha da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, houve um retorno à calma e à graciosidade da talha, que se tornou mais leve, deixando campos livres nas superfícies das paredes, revelando maior delicadeza. No último exemplo (Capela do Sacramento) o artista criou uma decoração ordenada, novamente ligada ao gosto classicizante, aqui identificada nos elementos formais que remetem ao estilo Luís XVI.

São, portanto, três fases distintas, observadas na obra de Pádua e Castro, as quais, de modo geral, podem ser assim caracterizadas: a primeira, dentro do neorococó, com certa influência clássica ligada ao gosto oficial da Academia; a segunda, uma fase de amadurecimento do artista quando, com maior liberdade, deu livre expansão à sua criação e a talha surgiu como resultado de uma reinterpretação do gosto setecentista, através de uma solução extremamente volumosa convivendo pacificamente ao lado de certos elementos clássicos; na terceira e última fase, o artista revelou novamente um retorno à ordem e à calma, através de um estilo que, como dissemos, utilizou uma tendência nitidamente classicizante.

#### Notas do capítulo IV

(1) Em 21/02/1859 a mesa administrativa recebeu de Antônio de Pádua e Castro as chaves da porta da igreja, cuja decoração estava totalmente concluída. A Irmandade homenageou o artista ofertando-lhe uma caixa de ouro para rapé com brilhantes e uma inscrição na tampa: "A Irmandade do Santíssimo Sacramento agradecida". O artista foi também recebido na irmandade como Irmão Definidor e recebeu ainda o título de Irmão Arquiteto.

(2) João da Silva Muniz foi também o autor da varanda fronteira ao antigo Convento do Carmo, usada nos festejos da Aclamação de D. João VI, em 1818. O Rio de Janeiro, obra citada, p. 190.

(3) SANTOS, Paulo. O barroco jesuítico na arquitetura do Brasil. Rio de Janeiro : Livraria Kosmos, 1951, p. 28.

(4) Não pudemos encontrar referências sobre a autoria dessas estátuas de mármore, mas levantamos a hipótese de serem de autor português, porque era costume na época (segundo pudemos comprovar em algumas igrejas) encomendar estátuas em Portugal, o que conferia maior importância à obra, como justificavam as atas das Irmandades. Era comum nessa época a colocação das estátuas da Fé, da Esperança e da Caridade nas fachadas ou nos interiores das igrejas. No Rio de Janeiro essas representações podem ser encontradas

em várias igrejas reformadas naquele período ; S. Francisco Xavier, Lapa dos Mercadores e outras.

(5) Encontramos um tratamento similar ao frontão da Sacramento na igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, Pernambuco, embora esta seja ladeada por duas torres que não terminam em pináculo. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, v. II, prancha 50d.

(6) Além das torres, Bittencourt da Silva interferiu nessa fachada, colocando as cinco estátuas de mármore nos nichos e no frontão da mesma.

(7) Vamos observar que o artista procurou sempre lançar mão, na decoração da igreja, da divisão das paredes em áreas contornadas por molduras, enquadrando um detalhe da decoração: são os painéis decorativos comuns desde o estilo Luís XV e Luís XVI, simétricos ou não, retos ou curvos, e geralmente com os ângulos abatidos.

(8) Sobre a obra do coro ver ANEXO AN 33,10 e AN 33.11.

(9) Essas figuras são expressões alegóricas, que se organizam a partir dos elementos simbólicos, tomados em conjunto: os anjos são seres intermediários entre Deus e o mundo e, segundo a sua hierarquia, desempenham determinadas missões. Em sua hierarquia podem ser classificados como:



anjos, arcanjos, querubins, serafins, dominações, potestades e tronos. Iconograficamente, os anjos aparecem como figuras adultas, de corpo inteiro; os arcanjos surgem ligados a lutas e contendas e a sua iconografia se liga a figuras de lutadores, guerreiros; os querubins aparecem como bustos ou rostos de anjos-meninos; os serafins (ou anjos ardentes) são representados com três pares de asas, porque circundam o trono de Deus - duas para cobrir o rosto, duas para cobrir os pés e duas para voar (Isaias 6: 1 e 2). As potestades são os anjos de grande poder que compõem o nono degrau da casa de Deus; os tronos estão na mais alta hierarquia. No presente exemplo, o conjunto do anjo segurando as "Tábuas da Lei" (que traduz os mandamentos do Senhor) e a tocha (símbolo da purificação, da luz que indica o caminho da verdade de Deus) compõe uma figura alegórica de grande força.

O clarim é um instrumento musical usado para anunciar os grandes acontecimentos, solenidades ou grandes lutas. Um instrumento que simbolicamente associa o céu e a terra, numa celebração comum. Assim o anjo, ao segurar um clarim, forma um conjunto coerente que, somado ao significado da cruz (o sacrifício do Cristo pelo mundo) também se coloca como uma alegoria à verdade) através do clarim que continua eternamente a anunciar o sacrifício do Cristo. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. R.J: José Olympio Editora, 1988, p. 60, 886 e 910.

(10) Poderíamos ver uma ligação com esses embasamentos na capela do Varatojo (convento de Santo Antônio, retábulo da capela de Nossa Senhora do Sobreiro) onde os embasamentos das colunas vanvitelianas são muito originais, quase como um jarro decorado com quatro faces. Motivos semelhantes a esses podem ser observados nos altares-mores da Nossa Senhora da Barroquinha e Matriz de Oliveira dos Campinhos, Bahia, final do séc. XVIII. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, V. II, prancha 128 a e b.

(11) —. Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 282, 112 e 364.

(12) —. Manual de ornamentación. Obra citada, p. 128.

(13) —. Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 15.

(14) Esses arranjos decorativos, comumente utilizados na decoração clássica, são retomados no período. A esse respeito ver MEYER, F.B. Manual de Ornamentación. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.S, 1976, p. 196.

(15) —. Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 227, 309 e 564.

(16) —. Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 347.

(17) Disse Moreira de Azevedo, contemporâneo de Pádua e Castro, sobre o altar-mor da igreja do Sacramento: "É o único altar desse gênero de arquitetura que há nas igrejas desta cidade, sendo de lastimar não ter a capela-mor mais extensão para tomar-se mais saliente e isolada essa peça arquitetônica". O Rio de Janeiro. Obra citada, p. 181.

(18) SMITH, Robert. A talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p. 148.

(19) —. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, 308 e 309.

(20) —. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, 309 e 310.

(21) —. A talha em Portugal. Obra citada, p. 133.

(22) D. Antônio do Desterro assim declarou ao instituir a nova Ordem: "O primeiro que nela recebemos o santo hábito e, por conseguinte, seu protetor por singular devoção que lhe temos e teremos enquanto Deus nos conservar a vida, fazemos de nossa proteção e imediata jurisdição a sua capela sem que jamais, em qualquer tempo, nenhum dos nossos visitantes ou quaisquer outros Ministros nossos possam ter sobre ela direito de a visitar, ficando reservado tão-somente à nossa pessoa o poder de tomar dela conhecimento". Era, portanto, uma decisão que refletia as

pressões que a Igreja vinha sofrendo por parte do Estado o qual, na sua política regalista, intervinha na administração da Igreja e enfraquecia a sua autoridade.

ALONSO, Annibal Martins. V.O.T.M.S.F.P - Resumo histórico da instituição. Rio de Janeiro: 1954.

(23) —. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, p. 245.

(24) Ver Anexo AN 34.2.

(25) Ver ANEXO AN 34.3.

(26) A originalidade desse frontão se aproxima do frontão da Igreja do Rosário de Ouro Preto, (Minas, séc. XVIII) embora aquele seja mais elaborado em contracurvas e convexo, acompanhando a linha da fachada (que em São Francisco de Paula é reta). Poderíamos encontrar também uma relativa semelhança com a fachada e o frontão da igreja de S. Francisco, na igreja de Nossa Senhora das Mercês, em Belém (Pará, séc. XVIII), embora aqui a curva da base acompanhe o movimento da fachada, abrindo lateralmente, acompanhando os ângulos formados pelo recuo das torres. Em Viana do Castelo (Portugal, séc. XVIII), a igreja de Santo Antônio apresenta frontispício semelhante à igreja do Pará. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, v. II, prancha 86, c r 62, b e c.



(27) No corredor da igreja, referente ao lado da Epístola, há uma grande galeria de quadros que homenageia os benfeitores e irmãos ilustres. Dentre eles acha-se o retrato a óleo de Pádua e Castro, obra de Joaquim da Rocha Fragoso, a ele encomendado para homenagear o artista em gratidão pelo magnífico trabalho de talha executado para a igreja: "Ao artista nacional Antônio de Pádua e Castro a gratidão da VOTMSFP, em 1865". (Ver AN 34.1)

(28) Na Revista do SPHAN (v.4) Nair Batista prova, através de documentação pesquisada nos livros de receita e despesas da VOTMSFP, que Mestre Valentim assinou contratos para a execução da obra de talha na igreja, entre 1801 e 1813, sem, no entanto, haver descrição detalhada da obra executada. Por outro lado, segundo tese do professor Almir Paredes Cunha - A capela de Nossa Senhora das Vitórias da igreja de São Francisco de Paula do Rio de Janeiro e sua atribuição ao Mestre Valentim da Fonseca e Silva, 1966, UFRJ, R.J. - sabe-se que a referida capela é obra do Mestre Valentim e que o altar-mor da igreja foi por ele somente iniciado, sendo a maior parte da obra do altar, segundo documentos do arquivo da Irmandade, obra de Pádua e Castro.

(29) Ver ANEXO AN 34.5.

(30) Ver ANEXO AN 34.6.

(31) Ver ANEXO AN 34.7.

(32) Ver ANEXO AN 34.9.

(33) Ver ANEXO AN 34.8.

(34) Ver ANEXO AN 34.11.

(35) SPELTZ, Alexander. Estilos de ornamentos. Tradução de Ruth Judice. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint Ltda., 1988, p. 549.

(36) São Miguel aparece sempre na Bíblia em uma situação de luta: portanto é representado como um soldado, segurando um escudo e com um toucado sobre a cabeça. É uma figura de grande força e beleza, que se coaduna com a idéia de luta pela justiça, em nome de Deus. —. Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 113.

(37) —. Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 437.

(38) —. Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 886.

(39) O espelho relaciona-se com o pensamento e com o simbolismo da água (que também reflete como o espelho. Desse modo o universo transforma-se num imenso Narciso que vê a si próprio refletido na consciência humana). —. Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 393.

(40) —. Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 289.

(41) No resumo histórico da VOTMSFP, elaborado pelo Provedor Annibal Mattos no ano do tricentenário da Arquidiocese do RJ, intitulado Os púlpitos de São Francisco de Paula e os fatos da independência. São oito páginas de relato que remetem a importantes oradores eclesiásticos que se manifestaram, através dos púlpitos da igreja, sobre os fatos que ocorriam no país: Frei Sampaio (lutando pela emancipação da Colônia); Frei Francisco de Mont'Alverne (que escreveu o 1.<sup>o</sup> compêndio sobre o ecletismo filosófico em 1859) entre outros.

(42) Ver ANEXO AN 34.10.

(43) Ver ANEXO AN 34.10.

(44) ver ANEXO AN 34.11.

(45) Moreira de Azevedo (em seu livro o Rio de Janeiro, obra citada, p. 302) faz as seguintes referências às obras da capela-mor: "Antônio de Pádua e Castro elevou o teto da capela, deu-lhe mais extensão, fazendo aparecer a terceira tribuna que existia desde a fundação do templo, mas que os Irmãos Terceiros haviam-na ocultado receosos de que os cônegos se agradessem dessa extensa capela; tornou elegante o trono, aumentou mais dois degraus dos cinco que tinha o presbitério; colocou a urna do altar, conservou os ornatos feitos por Valentim da Fonseca e Silva, mas deu-lhes as proporções que deveriam ter e colocou umas mísulas com

belos ornatos, três de cada lado, para sustentarem o entablamento formado pela imposta do arco-cruzeiro". Moreira de Azevedo foi contemporâneo de Pádua e Castro.

(46) CALVO, Francesco. Church of St. Ignatus - Rome. Revista da coleção Tesori d'Arte Cristiana editada pela Officine Grafiche Poligrafici il resto del Caslino, n<sup>o</sup> 3144, September, 28, 1955, p. 9.

(47) As flores têm um simbolismo muito grande na tradição cristã: o girassol pode remeter à imortalidade pelo formato próprio da flor, radiado, e pelo tropismo em torno do sol, de cuja presença não pode prescindir; a rosa remete à perfeição, à beleza, é a taça que recebe o sangue de Cristo, na ideologia cristã, é também o símbolo da Virgem; o lírio designa o próprio Cristo. Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 433, 788 e 553.

(48) —. Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 866, 705, 560, 837, 954 e 906.

(49) —. Arte no Brasil. São Paulo, 1982. Ed. Abril S.A. Cultural e Industrial, p. 116 e 117.

(50) A simbologia da cegueira é muito profunda: os deuses tanto cegam quanto curam, pois eles são os donos da luz - Sansão ficou cego porque pecou. A visão interior talvez tenha por condição a visão das coisas exteriores e



fugidias; conseqüentemente a aceitação total da verdade representada na fé cega. A taça, por sua vez, admite vários sentidos simbólicos, mas aqui remete ao sentido que lhe dá a tradição cristã: o cálice da salvação, ou da ação de graças ou mesmo da amargura (Matheus 26:30). Em relação à simbologia da âncora, São Paulo diz que devemos ancorar a nossa alma em Cristo, único modo de evitar-se o naufrágio espiritual. Sendo a cruz a fonte de toda a graça, dizem os místicos: "minha âncora, minha cruz". — Dicionário de símbolos. Obra citada, p. 217, 858 e 50.

(51) Biblicamente as palavras amor e caridade são sinônimas. Aparecem em várias passagens, no Velho e no Novo Testamento: por exemplo, na primeira carta de Paulo aos coríntios, Paulo fala da supremacia e excelência da caridade (em algumas versões, do amor): "Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos e não tivesse caridade (amor) seria como o metal que soa ou como o sino que tine". (ICor., 13:1)

(52) A Irmandade de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, pelos dados contidos nos assentamentos da Cúria Metropolitana do R.J., está situada na rua do Ouvidor, próximo do litoral, e pertence à freguesia de Nossa Senhora da Candelária, com Provisão da 04/11/1747, assinada pelo bispo D. Antônio do Desterro, em 1748. A Confirmação da Irmandade foi assinada pelo rei D. José I, de Portugal, a 20/08/1766.

(53) O problema das fachadas espremidas pelos prédios de entorno das igrejas é comum na cidade do R.J. O caso, por exemplo, da igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens é bem típico, e acarreta a sua condição de "pouco conhecida" pelos próprios moradores da cidade (pois ela se perde entre os prédios de entorno), como é também o caso da igreja da Lapa dos Mercadores.

(54) Esse medalhão foi encontrado, no período das reformas do século XIX, no local referente ao final do terreno, para onde se alongou a nave. O referido terreno havia pertencido aos irmãos da Ordem da Penitência, que, segundo se imagina, podem tê-lo enterrado, ali para protegê-lo, na época da invasão da cidade pelos franceses.

(55) Todas as estátuas de mármore, colocadas na época da reforma por Pádua e Castro, na fachada, foram encomendadas em Portugal, segundo documentos que pudemos levantar nos arquivos da Ordem (o que corrige as informações de alguns autores que a consideram obra de Pádua e Castro, que não era estatuário). (Ver ANEXO AN 35.4)

(56) A torre então construída por Pádua e Castro sofreu sérios danos na ocasião da Revolta da Armada, quando foi atingida por um tiro de canhão (06/09/1893). A imagem da Religião, que se encontrava sobre o zimbório, caiu ao chão, mas quebrou somente um dedo, achando-se hoje na sacristia

da igreja. A torre da igreja foi reconstruída em mármore italiano, em 1895. (Ver ANEXO AN 35.8)

(57) Todos os documentos que pudemos reunir, nos arquivos da Irmandade, sobre as obras realizadas em 1870, estão no ANEXO: AN 35 a AN 35.11.

(58) Não se sabe como era a planta original da Igreja da INSLM. Germain Bazin, em seu livro Arquitetura religiosa barroca no Brasil, se refere a uma planta aproximada de Juan de Giuria, na qual a nave é circular e não oval, como se verifica na planta atual. Além desta, há várias outras diferenças, o que se torna relativamente aceitável em uma planta aproximada. A importância dessa planta movimentada é grande, porque a Igreja foi das poucas, no Rio de Janeiro, a adotar esse partido. (Ver ANEXO AN 35.2)

(59) Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, v. 1, p. 245. Pela planta do documento ANEXO AN 35.1, vê-se que a nave é oval.

(60) As colunas direitas foram utilizadas pela primeira vez em 1742 quando Vanvitelli, sob encomenda de D. João V, construiu o retábulo da igreja de São Roque, em Lisboa. Uma de suas inovações naquela obra foram "as colunas de fustes direitos sem decoração, do tipo canelado empregado na talha portuguesa do fim do século XVI, cobertos de folhas de lápis lazúli com filetes de bronze dourado", notáveis pela

semelhança com as do retábulo de Santo Inácio da Igreja de Gesu, em Roma. A talha em Portugal. Obra citada, p. 132.

(61) A denominação de mísula-pilastra para elemento estrutural semelhante a esse foi usada pelo próprio artista em documento enviado à Mesa Administrativa da Igreja de São Francisco de Paula. (Ver nota nº 44 do presente capítulo)

(62) Semelhante solução será utilizada pelo artista na igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, no altar lateral de Santana, no qual a imagem se situa no trono colocado no sexto nível do altar, a partir da banquetta.

(63) A talha em Portugal, obra citada, p. 107.

(64) São exemplos desse tipo de "coroamento em frontão" o altar-mor da igreja dos Terceiros Franciscanos em Olinda (prancha 130, a); do altar-mor de São João d'el Rey (prancha 166, a); altar-mor de Nossa Senhora do Carmo do R.J. (prancha 156, a). Arquitetura religiosa no Brasil. Obra citada, v. II.

(65) "... mas os motivos encontram-se agora subordinados à grandes imagens de anjos adultos que em dois registros sustentam uma complicada tarja ... Os gestos enfáticos dos anjos, dramaticamente colocados no remate, inauguram um ritmo que alcança o seu apogeu no movimento dramático dos atlantes da base do retábulo". A talha em



Portugal. Obra citada, p. 138.

(66) —. Réquiem. Obra citada, p. 29.

(67) —. A talha em Portugal. Obra citada, p. 138.

(68) —. A talha em Portugal. Obra citada, ilustrações n.º 73 e 75.

(69) "Outra fonte de inspiração para os entalhadores portugueses foram os livros que chegaram a Portugal como o famoso Perspectiva pictorium et architectorum (1663-1700) do jesuíta Andréa Pozzo ... Esse livro teve tradução para o português concluída em 1732 ... Dada a importância da obra do Padre Pozzo, e o fato de ter sido traduzida para o português, é possível que tenha chegado ao Brasil pelas mãos dos artistas da Companhia de Jesus ou trazida por artistas que aqui vieram se radicar, como foi o caso de Manoel de Brito ...". ZANINI, Walter - História geral da arte no Brasil, VI, Coordenação Editorial, p. 182/183/185.

(70) No altar fronteiriço de São Joaquim, o par desse referido medalhão tem como tema a Ascensão da Virgem.

(71) Esclarecemos que o levantamento documental que realizamos baseou-se nos boletins das Mesas Administrativas, editados ainda no século XIX, e não diretamente nos livros de atas, uma vez que os mesmos

desapareceram, segundo informações da INSLM. Foram também utilizados os arquivos do SPHAN e pequeno histórico sobre a igreja escrito por José Heitgen: Bicentenário de Cidade do R.J. RJ: Gráfica Castro, 1950.

(72) Na tradição cristã a rosa significa perfeição e o lírio, pureza: são considerados, os símbolos do Cristo e da Virgem. São, portanto, elementos perfeitamente adequados para a decoração da cúpula da nave.

(73) Esse tipo de coroa - que aparece no coroamento do altar da igreja da Conceição e Boa Morte, RJ, por exemplo - aparece também na tarja do arco-cruzeiro, marco bastante significativo do edifício, uma vez que faz a passagem para o altar - local onde se concentra a força mística invocada. A concepção de capelas fundas remete à uma solução que justifica a necessidade de realmente enfatizar o papel do altar, resguardando-o em local bem definido no espaço interior. O arco-cruzeiro (como uma porta dentro da igreja ligando a nave à capela-mor) incita realmente a um ritual de passagem bastante significativo, o que no Brasil foi claramente percebido, havendo, portanto, exemplos magníficos de tratamento de arco-cruzeiro como os da igreja da Conceição dos Militares, de Pernambuco, (onde a coroa aparece no rico emblema, encimando o globo terrestre) e os da Matriz de São João d'El Rey. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, v. II, pranchas 137 e 162.

(74) Ver ANEXO AN 35.7.

(75) Pertencem ao artista Souza Lobo todas as pinturas realizadas na igreja, a saber: quatro painéis a óleo para completar a decoração das ilhargas da capela-mor; oito medalhões ovais para a cúpula da capela-mor (São Pedro, São Paulo, S. Cedório e Nossa Senhora das Dores, e os Santos sacrifícios da Missa) e dois medalhões na abóbada da capela-mor (Santo Antônio e São Narciso). (Ver ANEXO AN 35.8)

(76) Ao estudar os quatro elementos característicos do estilo Nacional Português, Robert Smith se referiu ao quarto deles como "à presença, na tribuna, de uma construção piramidal, de muita ostentação, chamada o trono, destinada a expor em majestade o Santíssimo Sacramento, por cima de várias filas de castiçais". A talha em Portugal. Obra citada, p. 71.

(77) Observamos que Pádua e Castro realizou várias obras, nas quais introduziu, geralmente, modificações semelhantes nas fachadas e nos interiores (comparar os documentos em ANEXO referentes às igrejas da Lapa dos Mercadores, ~~São~~ Francisco Xavier do Engenho Velho, (fachada e interior) Mãe dos Homens (interior), São Francisco de Paula (interior), Santa Luzia (fachada e interior).

(78) Os anjos, como vimos, foram utilizados pela igreja com a função simbólica de mensageiros, participantes da corte do rei dos céus e da terra, da figura do Cristo, da Virgem ou dos Santos. No Barroco e no Rococó as representações dos anjos resgatam a rica iconografia já utilizada na Idade Média.

(79) A coluna salomônica persistiu no Rococó do Rio de Janeiro, como uma forma de resistência (observar os retábulos de Mestre Valentim nos altares-mores das igrejas Conceição e Boa Morte, Igreja dos Terceiros do Carmo, igreja de São Pedro, e capela de Nossa Senhora das Vitórias da igreja de São Francisco de Paula), embora caísse em desuso em outras regiões, substituídos pela coluna direita, mais adequada ao Rococó.

(80) Na talha da igreja de São Francisco de Assis (1773/1790) os medalhões esculpidos se colocam mais próximos do arremate central do coroamento, estando a eles ligados por elementos da talha. Como na Lapa dos Mercadores, o medalhão do lado do Evangelho representa Santo Antônio, e o do lado da Epístola, São Pedro. O coroamento tem ao centro uma tarja, que igualmente representa a Santíssima Trindade sobre a Virgem da Conceição. Aleijadinho usa o mesmo motivo da Santíssima Trindade em outros altares - Matriz de Nova Lima (da antiga fazenda do Jaguará, 1788), mas aí já não aparece a Virgem. O motivo aparece ainda no coroamento do altar-mor da matriz



do Pilar de Ouro Preto Caparecendo o Pai, Filho e Espírito Santo). Na matriz de São João d'El Rei, por exemplo, aparece o Pai aureolado pelo triângulo, sobre a pomba, entre núvens. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Obra citada, prancha 176.

(81) SYPHER, Willie. Do rococó ao cubismo na arte e na literatura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 36.

(82) Segundo pesquisa de Myriam Andrade de Oliveira, existem alguns desses anjinhos coroados na pintura do forro da capela-mor da igreja de Bom Jesus de Matozinhos do Serro, Minas Gerais (A pintura em perspectiva em Minas Gerais - ciclo rococó - Revista Barroco nº 12, C.P.B.M). O artista também os utilizou ao compor a talha das paredes da nave da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, R.J.

(83) A talha em Portugal. Obra citada, p. 129.

(84) Trecho do Histórico geral da Santa Casa (de ZAHUR, Dahas, Rio de Janeiro: Binus Artes Gráficas Ltda., 1978, p. 19).

(85) —. O Rio de Janeiro. Obra citada, p. 433.

(86) —. Histórico geral da Santa Casa. Obra citada, p. 19 e 20.

(87) —. O Rio de Janeiro. Obra citada, p. 437.

(88) —. O Rio de Janeiro. Obra citada, p. 438.

(89) —. Manual de ornamentación. Obra citada, p. 247 e 189.

(90) Essa capela é também denominada Capela do Imperador porque, como registram os relatórios e históricos da Santa Casa, o Imperador D. Pedro II e sua família compareciam às festividades anuais da Misericórdia e, às vezes, iam ali para assistir à missa. Assim, a grande coroa que encima o sacrário coroa o poder do Cristo através da hóstia e do vinho mas, ao mesmo tempo, remete ao visitante a pessoa do imperador, simbolizada pela mesma.

(91) A adoção de um quadro pintado no retábulo foi uma das inovações da Vanvitelli na capela de São João Batista em 1742, na igreja de São Roque de Lisboa, assim como os querubins com asas. Desse modo o trono foi eliminado, adotou-se o uso dos mármore e dos metais fingidos e surgiu uma preocupação com a delicadeza.

(92) —. O Rio de Janeiro. Obra citada, p. 191.

(93) —. O Rio de Janeiro. Obra citada, p. 280 e 281.

## CONCLUSÃO

Na introdução do presente trabalho apontamos o estudo da talha como tema central, particularizado na obra de Antônio de Pádua e Castro, o toreuta mais atuante no século XIX, na cidade do Rio de Janeiro. A decisão de estudar a arte da talha repousava no interesse que sempre tivemos por essa expressão artística, pela sua extraordinária capacidade de emocionar o observador no seu jogo de formas organicamente interligadas, douradas ou policromadas, revestindo o interior de inúmeras igrejas.

O Brasil soube explorar de modo fecundo esse tipo de decoração interior, aqui desenvolvido com grande espontaneidade, tendo criado escolas regionais de grande personalidade, revelando uma vitalidade quase inexaurível na interpretação do Barroco, com formas capazes de, na sua contínua renovação, prolongar o entusiasmo pela arte da talha no vocabulário rococó classicizante, do início do século XIX.

É inegável o valor da visualidade que provém da decoração em talha nas nossas igrejas coloniais, nas quais o artista soube, muitas vezes, transpor as formas da sua realidade para a perfeita convivência ao lado das figuras sagradas, inspiradas nas estampas européias, e reinterpretadas pela sua arte. Foi na transformação de um simples elemento fitomorfo em belíssimas folhas de múltiplas dobras, ou nas grinaldas que envolviam as molduras e os concheados, que o espaço interior das igrejas

coloniais se metamorfoseou exercendo então grande força persuasória sobre a alma do colono.

Partindo do interesse sobre a talha, em geral, para o estudo das questões da talha no século XIX no Rio de Janeiro, em particular, procuramos contribuir para o esclarecimento de um tema que não havia sido estudado relativamente àquele período, como esclarecemos na introdução do presente trabalho. Considerando que o século XIX marcou uma fase de grandes transformações para o Brasil, no plano político, religioso e cultural, conseqüentemente tais acontecimentos teriam que interferir no rumo das nossas artes, em geral, de modo bastante profundo e complexo. Assim, a definição dos rumos da arte da talha tornou-se também difícil de ser esclarecida, naquele período.

A chegada da Corte Portuguesa marcou o início de uma nova fase na história do país, propiciando melhores condições para o fazer artístico, pela necessidade de modernização da Colônia e, em especial, da cidade do Rio de Janeiro, frente à sua nova condição. Como vimos, ao longo do desenvolvimento do nosso trabalho, foi durante o século XIX que o Brasil passou de Colônia de Portugal a sede do governo português; que declarou a sua independência política e instalou o Primeiro e Segundo Impérios; que foi palco da luta a favor da liberdade dos negros escravos; que proclamou a República, inaugurando uma nova forma de governo.

O resultado desses múltiplos acontecimentos



evidenciou a soberania do Estado sobre a Igreja (que detivera, durante todo o período colonial, um poder muito grande na Colônia, o qual não se poderia mais tolerar): A luta surda entre esses dois poderes, foi acelerada pela política regalista do governo, pelo advento e fortalecimento da Maçonaria, explodindo na Questão Religiosa.

O Brasil, enfrentando sucessivos problemas na sua política interna e externa, saía da sua posição de antiga colônia portuguesa para a de uma jovem nação, e revelava no amadurecimento da sua mentalidade, o desejo de competir, no limiar do século XX, com as demais nações que buscavam a modernidade e o progresso.

Tais considerações foram tratadas ao longo dos diversos capítulos do nosso trabalho, direcionadas sempre para as reflexões sobre as questões da talha, em particular. Desse modo, o panorama relativo às questões do pensamento que influenciou as elites brasileiras no século XIX, foi visto, no capítulo primeiro, ao lado das questões que interligaram os interesses da Igreja e do Estado.

Pretendemos assim, compreender de que modo a luta de poder entre a Igreja e o Estado pôde interferir no pensamento das elites brasileiras, que, paralelamente a essas questões, estava ainda envolvida com importantes e sucessivos acontecimentos que sacudiam o país.

O fortalecimento das Irmandades e Confrarias, desde o século XVIII, fez também com que, ao longo do século XIX muitas igrejas fossem reformadas ou construídas.

Seus edifícios eram prova de seu poderio e enriquecimento, e, se comparadas ao Estado (que impulsionou profundamente as artes, mas não pode levar adiante muitos de seus projetos) essas organizações davam prova de grande riqueza e prosperidade. Nessas Irmandades se concentravam recursos de nobres e comerciantes enriquecidos, o que conferiu a tais organizações a posição de verdadeiros mecenas, pela possibilidade de patrocinar a encomenda de obras aos artistas do período.

O surto de reformas e de construção de igrejas de Irmandades Terceiras transferiu para as Mesas Administrativas o papel norteador da encomenda da obra de arte (antes exercido pelas ordens regulares). Desse modo, a própria rivalidade entre essas Irmandades, criou um clima de competição em relação à riqueza e ostentação dos seus edifícios religiosos. Essa é uma das razões que estimularam a arte da talha ao longo do século XIX.

Paralelamente a essa questão, várias igrejas encontravam-se inacabadas, em relação à sua decoração interior, ou mesmo inadequadas à nova feição e posição política da cidade do Rio de Janeiro. Havia, pois, um vasto campo para a arte da talha, naquela ocasião.

Todas essas questões, vistas em separado, seriam ainda insuficientes para o esclarecimento dos problemas levantados: impôs-se então que as relacionássemos com os dados provenientes do levantamento documental que realizamos, com vistas a confirmar certos dados e a reunir outros que pudessem nos orientar no estudo proposto.

Isto feito, concluímos que foi naquele ambiente do século XIX, caracterizado pelas ambigüidades próprias de uma cultura em formação que buscava a sua própria identidade, enfrentando acontecimentos tão importantes, que viveu Antônio de Pádua e Castro. O seu nome surgiu, para nós, como o artista que tem a maior produção na talha do período, permitindo que, através do estudo de sua obra, entendêssemos melhor a toréutica de então.

Como vimos, Pádua e Castro teve uma formação erudita, oriunda da sua preparação para a vida religiosa, no Convento de Santo Antônio, onde vivera por vários anos. Deixando o Convento, completou sua formação na Academia Imperial, onde mais tarde lecionaria.

Sua atividade o manteve sempre em contato com os acontecimentos artísticos mais recentes, uma vez que, através da Academia, os movimentos europeus eram trazidos mais depressa.

Na segunda metade do século XIX repercutiram no Brasil vários movimentos nas artes: o Romantismo revelou-se na obra de vários artistas, através do tema do culto do herói, das cenas de batalha, do exótico (aqui identificado no indianismo e no orientalismo), dos temas históricos, dos neos (o Neogótico, o Neocolonial, o Neorenascentista, etc). O Ecletismo foi se manifestando entre nós, fortalecendo-se cada vez mais ao término do século.

O compromisso com a Academia levou Pádua e Castro a desempenhar suas funções com todo entusiasmo e lealdade para com a mesma - haja vista a atitude do artista em

relação ao episódio Almeida Reis (referido no capítulo III), e os vários testemunhos registrados nas atas da Academia Imperial.

No entanto, tendo exercido ampla atividade artística, na reforma e decoração de várias igrejas, Pádua e Castro viu-se envolvido também com a estética do setecentos, que exigia do artista, uma obra coerente com os interiores, já iniciados ou a serem restaurados.

Importou-nos, então, após o levantamento da sua obra, analisá-la com o propósito de estabelecer considerações sobre o seu caráter estilístico-formal e a sua importância no período citado.

O levantamento histórico-documental nos propiciou a possibilidade de inventariar a obra do artista, num primeiro momento. A seguir realizamos a descrição da talha de quatro igrejas em que o mestre trabalhou, procurando observar, primeiramente, que tipo de tratamento se revela na sua obra em si (análise técnica: tipo de madeira, forma de entalhe, tipo de acabamento, se douramento ou policromia). A descrição levou-nos a observar os elementos formais (em separado ou integrados no conjunto); concluímos que a talha de Pádua e Castro é filha daquele momento cultural que vivia o século XIX, remetendo às tendências do seu tempo, e revelando o caráter erudito do artista.

A nossa posição fundamentou-se, primeiramente, na conclusão do capítulo quarto da presente dissertação, que nos propiciou estabelecer as oscilações das tendências do toreuta, reveladas nas três fases presentes em sua obra.



Nessas fases, observa-se que o artista esteve sempre sensível à tendência classicizante, embora de forma mais acentuada, na fase final.

Essas fases, mais ou menos permeadas de influências clássicas, estão certamente relacionadas, ainda, com os tipos de contratos assinados pelo artista. Desse modo, quando trabalhou de maneira mais independente, (sem precisar se ajustar a uma obra anterior) Pádua e Castro revelou uma tendência mais classicizante - por exemplo, na talha da igreja do Sacramento e na da Capela da Santa Casa de Misericórdia.

Por outro lado, ao trabalhar restaurando parte da talha (como na igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores) ou completando-a com apainelados, abertura de portas e balcões, etc, como na igreja de São Francisco de Paula, deu à obra uma feição setecentista, para harmonizá-la com a talha de então.

De um modo ou de outro, a obra do mestre fala da sua personalidade complexa, onde os elementos formais são bastante recortados, porém o conjunto é sempre harmonioso (com excessão da Capela do Sacramento da igreja da Penitência, onde o tratamento classicizante da talha do teto - uma das primeiras obras do artista - destoa daquela que compõe o altar, de traça evidentemente rococó).

Em um programa enviado à Congregação da Academia Imperial, em 1865, com vistas à sua aprovação, o artista comenta que ensinará em suas aulas, a arte clássica grega e romana, que enfatizará para os alunos a diferença entre as

duas escolas, mas os dirigirá para o exercício da arte da renascença, que então estava em moda.

Tal documento é da maior importância para nós, uma vez que aponta claramente um caminho para a arte daquele período, numa declaração que se apóia na autoridade de um professor da Academia, endossada pelos demais membros da sua Congregação e, mais que isso, que sai do terreno da teoria para a prática do artista que realizava, naquele momento, várias obras em igrejas da cidade.

Pudemos comprovar que Pádua e Castro, como professor, gozava de grande respeitabilidade na Academia, comprometendo-se com a sua filosofia de ensino classicizante e acadêmico. Paralelamente, como artista atuante, ligava-se a uma forma de arte que muitas vezes o envolvia com a estética do Barroco e do Rococó, através da talha em madeira, de certo modo desprestigiada no período.

Se Pádua e Castro revelava em sua obra um certo atavismo ao passado, ao dedicar-se à arte da talha, reinterpretando o vocabulário setecentista, por outro lado modificava as fachadas das igrejas dando-lhes uma feição classicizante. Desse modo buscava equilibrar esse jogo de forças revelando uma espécie de modernismo de fachada, uma solução que o justificaria, ao mesmo tempo, perante a Academia e às Irmandades para as quais trabalhava, que assim adaptavam seus edifícios ao gosto da época.

O tratamento que o artista dava às fachadas reflete o caráter ambíguo das tendências de época, e pode também ser observado no jogo formal de sua talha, a qual se

encontra analisada na conclusão do capítulo quarto. Desejamos, no entanto, esclarecer melhor certos pontos:

Como disse Germain Bazin, o Rio de Janeiro e a Bahia foram as únicas regiões brasileiras nas quais o estilo neoclássico não rompeu de modo abrupto com o Rococó - no que se refere especialmente à decoração em talha - estabelecendo-se uma agradável convivência entre as duas tendências, o que pode ser observado na igreja da Palma, em Salvador, onde os ornamentos do estilo Luís XVI se misturam às rocalhas da igreja (1780)

Naquela ocasião, como no século XIX, as primeiras modificações no estilo foram introduzidas na utilização de elementos neoclássicos sobre uma estrutura ainda rococó, que só mais tarde foi alterada. Na Capela da Ordem Terceira do Carmo, em Cachoeira, o revestimento da nave não é mais dourado, e sim policromado, com os ornamentos em ouro destacando-se dos fundos pintados em mármore fingidos, de tons azuis (esses elementos foram também utilizados por Pádua e Castro na igreja do Sacramento, em 1855).

Ainda nas igrejas do final do século XVIII, na Bahia, os retábulos de transição da fase rococó para a neoclássica apresentam as mesmas características que no Rio de Janeiro (por exemplo, na manutenção das colunas torsas e nas figuras em movimento sobre os frontões); no entanto o coroamento se modifica em forma de arco com várias volutas.

Os diversos elementos formais que aparecem na talha dos altares da Bahia, por volta de 1830, reapareceram em alguns exemplos criados por Pádua e Castro, como a

cornija enfática, janelas das tribunas ricamente decoradas, colunas livres (disposição em quincôncio). As figuras dos frontões representando a Fé, a Esperança, a Caridade, a Religião também foram muitas vezes utilizadas pelo artista e caracterizam uma iconografia freqüente no período neoclássico.

Pádua e Castro foi um artista que viveu plenamente o seu tempo, estando envolvido com a Igreja, dentro da qual formou as bases dos seus princípios e crenças. Foi, por outro lado, um artista que, vivendo no centro monumental da cidade, capital do país, ao lado da intelectualidade da época, acompanhou os acontecimentos políticos enfrentados pelo Estado. Como vimos, o ecletismo filosófico era condizente com a situação daquele momento, refletindo o desejo de conciliação entre a Igreja e o Estado.

Tendo essa corrente se desenvolvido no período em que o artista produziu a sua obra, poderíamos levantar a hipótese de que a arte de Pádua e Castro, influenciada pela mesma, refletiria também uma tentativa de harmonizar duas tendências: a religiosa, revelada na arte do setecentos e adequada aos vários interiores que decorou, e a profana, identificada na tendência classicizante de então, que substituiu o Rococó tardio do início do século.

A obra do artista revela um traço próprio, que pode ser percebido na tendência à opulência (presente no tratamento dos coroamentos dos altares, portas sob balcões e arcos-cruzeiros muito elaborados); na grande movimentação das rocalhas, nos acantos esvoaçantes; na volumetria dos



motivos, na verticalidade dos altares, na elevação dos presbitérios, no uso da iluminação através das clarabóias, nos altares em baldaquino (dos quais só nos chegou o da igreja do Sacramento, porque o da igreja de São Francisco Xavier do Engenho Velho foi destruído).

A análise comparativa do vocabulário formal do artista (como foi sugerida na conclusão do capítulo IV) se for realizada, por exemplo, com base nos elementos de suporte, revelará as diferentes fases em sua obra, e mostrará que, na fase central, o artista chegou a criar um suporte original, ao qual já nos referimos anteriormente, que denominou de mísula-pilastra. Esse elemento, na igreja de São Francisco de Paula, é muito complexo e de grande volumetria, como pode ser observado nas ilhargas da capela-mor. O mesmo elemento foi retomado pelo artista nos altares laterais da igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores e da igreja de Santa Luzia, reinterpretados, de modo a se harmonizar com o conjunto.

A obra de Pádua e Castro tem, portanto, traços de grande originalidade e relevante significação, que sugerem a continuação do estudo que ora iniciamos e que pretendemos aprofundar posteriormente.

Na introdução do nosso trabalho nos referimos a Antônio de Pádua e Castro como um artista pouco conhecido na histografia da arte brasileira. Após o seu desenvolvimento, o título que propusemos para o mesmo - A talha religiosa na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, através do seu artista maior, Antônio de Pádua e

Castro nos pareceu ser o mais adequado, porque identifica melhor o nosso objetivo de corrigir a forma nebulosa segundo a qual o artista é situado na história da arte brasileira.

Antônio de Pádua e Castro foi, na verdade, o nosso último grande toreuta. A talha, que parecia declinar em meados do século XIX, renasce através do seu formão e de sua goiva, surpreendendo-nos com uma obra ampla, original e fecunda, como testemunham a intimidade e o encanto da igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens e da Lapa dos Mercadores; a igreja do Sacramento, na importância da sua talha, que representa uma interpretação do neoclássico no Rio de Janeiro; o requinte e a suntuosidade da igreja de São Francisco de Paula, sua obra monumental; a harmonia e elegância, da Capela do Sacramento, na Santa Casa de Misericórdia.

Negligenciado por historiadores da estatura de um Germain Bazin, o mundo rico e complexo de Pádua e Castro se oferece a uma investigação mais profunda. Esperamos, com esta dissertação, ter dado o primeiro passo nessa direção.

## BIBLIOGRAFIA

- [1] ALONSO, Annibal Martins. Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula. Rio de Janeiro : Gráfica Editora - Itambé S. A., 1954.
- [2] ARGAN, Giulio Carlo. L'Europe des capitales. Paris; Edition D'art Albert Skira, 1970.
- [3] AUSSEUR, Etienne. La Menuiserie d'art. Paris : Flammarion, 1928.
- [4] AVERINI, Ricardo. Tropicalidade do barroco. In Revista Barroco nº 12, Belo Horizonte : Imprensa Universitária, 1983.
- [5] AVILA, Afonso. Iniciação ao barroco mineiro. São Paulo : Editora Nobel, 1984.
- [6] AVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. Barroco mineiro : glossário de arquitetura e ornamentação. Rio de Janeiro : co-edição Fundação João Pinheiro e Fundação Roberto Marinho, 1979.

- [7] AZEVEDO, Manoel Duarte Moreira de. O Rio de Janeiro : sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades. Rio de Janeiro : Livraria Brasileira Editora, 1969, 2V.
- [8] BARATA, Mário. Igreja da Ordem Terceira da Penitência. Rio de Janeiro : Editora Agir, 1975.
- [9] BARATA, Mário. Rio neoclássico : Guia para uma história urbana. Rio de Janeiro : Fundação Rio/Prefeitura da Cidade do R.J., S/d.
- [10] BAYARD, Emile. L'Art de reconnaître les styles. Paris : Librairie Garnier Frères, S.d.
- [11] BAZIN, Germain. Arquitetura religiosa barroca no Brasil. Rio de Janeiro : Editora Record, 1965.
- [12] BAZIN, Germain. Barroque and rococo. New York : Thames and Hudson Inc., 1964.
- [13] BERGER, Paulo. As Freguesias do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro : Ed. Cruzeiro, 1965.
- [14] BEZERRA, Coronel Eduardo. A Irmandade da Santa Cruz dos Militares, seus oragos e suas crises. Rio de Janeiro : Papelaria Mendes, 1927.



- [15] BITTENCOURT, Jean Maria, FERNANDES, Neuza. A Missão artística francesa de 1816. Rio de Janeiro : MEC, SPHAN, 1967.
- [16] BRAUDEL, Fernand. Escritos sobre a história. São Paulo : Editora Perspectiva S.A, 1978.
- [17] BRAUDEL, Fernand. História e ciências sociais. Lisboa : Editorial Presença Ltda, 1959.
- [18] BRAUDEL, Fernand. O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Felipe II. Rio de Janeiro : livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2v, 1984.
- [19] CARDOSO, Ciro Flammarion S. Uma introdução à história. São Paulo : Editora Brasiliense S.A., 1981.
- [20] CARPENTIER, Jean, LEBRUN, François, LE GOFF, Jacques. Histoire de France. Paris : Editions du Serie, 1987.
- [21] CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. A arte civil de Mestre Valentim - um programa de sombra e água fresca. Dissertação (mestrado em História e Crítica da Arte) - Escola de Belas Artes, UFRJ, 1988.

- [22] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1988..
- [23] CHRIST, Yvan. A arte no século XIX - A gramática dos estilos. Lisboa : Edições 70, 1986, 2v.
- [24] COARACY, Vivaldo. Memórias da Cidade do Rio de Janeiro. São Paulo : Editora da USP, 1988.
- [25] COSTA, Nelson. Rio de ontem e de hoje. Rio de Janeiro : Leo Editores, 1958.
- [26] CUNHA, Almir Paredes. A capela de Nossa Senhora das Vitórias da igreja de São Francisco de Paula do Rio de Janeiro e sua atribuição ao Mestre Valentim da Fonseca e Silva. Tese de Livre Docência EBA, UFRJ, 1966.
- [27] CUNHA, Almir Paredes. A Talha em Portugal. In Curso de Arte de 1968 - Algumas palestras, Rio de Janeiro : MEC, MMBA., 1968.
- [28] DUCHER, Robert. Caracterisque des styles. Paris : Flammarion, 1944.

- [29] DUFRENNE, Mikel. Os valores estéticos. In Estética e filosofia. São Paulo : Editora Perspectiva S.A., 1959.
- [30] DUVIGNAUD, Jean. As ambigüidades da cultura. In Primeiro ciclo de palestras sobre o imaginário. MEC/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas sociais.
- [31] EDMUNDO, Luís. O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis. Rio de Janeiro : Editora Conquista, 3v, 1956.
- [32] EDMUNDO, Luís. Recordações do Rio antigo. Rio de Janeiro : Biblioteca do Exército Editora - Ministério da Guerra, 1950.
- [33] EWBANK, Thomas. Vida no Brasil ou Diário de uma visita à terra do cacaueiro e da palmeira. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo/Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1976.
- [34] FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A Igreja de São Francisco Xavier ontem e hoje. Monografia : Curso de Mestrado em História e Crítica da Arte, EBA, UFRJ (a ser publicada pelo MNBA).

- [35] FOCILLON, Henry. Vida das formas. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- [36] FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo : Editora Perspectiva S.A., 1970.
- [37] FRANCASTEL, Pierre. Le style empire. Paris : Librairie Labrousse - Paris VI<sup>e</sup>, 1939.
- [38] FRANÇA, Jose Augusto; VEY, Horst. As belas artes. 10v, v. 4.
- [39] FRANÇA, José Augusto. Lisboa pombalina e o iluminismo. Lisboa, Livros Horizonte, 1956.
- [40] GALVÃO, Alfredo. Subsídios para a história da Academia Imperial de Belas Artes. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, UFRJ, 1954.
- [41] HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1988.
- [42] HOLANDA, Sérgio Buarque de. História geral da civilização brasileira. São Paulo : Difusão Brasileira Editorial S.A., 1982.



- [43] JÚNIOR, Donato Mello. Barroquismo do arquiteto Antônio Landi. In Revista Barroco nº 12. Ouro Preto : TEPHA/ME, 1981.
- [44] JANNEAU, Guillaume. Trucs et procédés. Paris : Editions d'art Charles Mourreau (Paris XII<sup>e</sup>) S/d.
- [45] LIMA, Alceu Amoroso. Síntese da evolução do Catolicismo no Brasil. Rio de Janeiro : Editora Delta, 1962.
- [46] MARAVALL, José Antônio. La cultura del barroco : analisis de una estructura histórica. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1983.
- [47] MACHADO, Álvaro. O mundo católico. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1956.
- [48] MARTIN, Henry. Le style empire : La grammaire des styles. Paris : Flammarion, 1933.
- [49] MEGALE, Nilza Botelho. 112 invocações da Virgem Maria no Brasil : história, folclore e iconografia Petrópolis : Editora Vozes, 1986.
- [50] MEYER, F. E. Manual de ornamentación. Barcelona : Editorial Gustavo Gelli S.A., 1976.

- [51] MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira.
- [52] NEVES, Luís Felipe Baeta. O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios. Rio de Janeiro : Forense - Universitária, 1978.
- [53] PADOVANI, Umberto, CASTAGNOLA, Luis. História da filosofia. São Paulo : Edições Melhoramentos, 1978.
- [54] PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo : Editora Perspectiva, 1979.
- [55] PIZARRO, Monsenhor José de Souza. Memórias históricas do Rio de Janeiro.
- [56] SANTOS, Agenor Francisco dos. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. In Revista do SPHAN, nº 6. Rio de Janeiro, MEC, 1942.
- [57] SANTOS, José Luís Gonçalves dos. Memórias para servir à história do reino do Brasil. Rio de Janeiro : Ed. Valverde, 1943.
- [58] SANTOS, José Luís dos. O que é cultura. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1983.

- [59] SANTOS, Noronha, BERGER, Paulo. As freguesias do Rio antigo. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965.
- [60] SANTOS, Paulo. O barroco e o jesuístico na arquitetura do Brasil. Rio de Janeiro : Livraria Kosmos Editora, 1951.
- [61] SANTOS, Paulo. Quatro séculos de arquitetura. Rio de Janeiro : IAB, 1981.
- [62] SANTOS, Reynaldo dos. Oito Séculos de arte portuguesa. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, s.d.
- [63] SILVA, Jorge Henrique Pais da. Estudos sobre o maneirismo. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.
- [64] SMITH, Robert. A talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.
- [65] SPELTZ, Alexander. Estilos de ornamentos. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Ltda, 1988.
- [66] SYPHER, Wylie. Do rococó ao cubismo. São paulo: Editora Perspectiva S/A, 1980.

- [67] TAPIE, Victor. Barroco e classicismo. Lisboa: Editorial Presença, 1974, 2v.
- [68] VIANNA, Ernesto da Cunha Araújo. Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular. Rio de Janeiro : IHGB, v.58, 2<sup>a</sup> parte, 1915.
- [69] VALLADARES, Clarival do Prado. Aspectos da arte religiosa no Brasil. Rio de Janeiro : Spala Editora, 1981.
- [70] VALLADARES, Clarival do Prado. Rio barroco/Rio neoclássico. Rio de Janeiro : Bloch Editores, 1978.
- [71] VALLADARES, Clarival do Prado. Rio barroco. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1978.
- [72] VENTURI, Lionello. Historia de la critica de arte. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1979.
- [73] WEISBACH, Werner. El barroco, arte de la contrarreforma. Madrid: Caepe, 1948.
- [74] WOLFF, Janet. A produção social da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.



- [75] WOLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1984.
- [76] ZANNINI, Walter. História geral da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Coordenação Editorial, 1945.
- [77] ZARUR, Dahas. Histórico do Hospital da Santa Casa de Misericórdia do R.J.. Rio de Janeiro : Edição da Fundação Romão Mattos Duarte, 1979.

## REVISTAS

- [78] Antiques. New York: Doubleday & Company Inc. Garden City, 1976.
- [79] BATISTA, Nair. Valentim da Fonseca e Silva. In Revista do SPHAN, nº 4. Rio de Janeiro: MEC, 1940.
- [80] BAYÓN, Damián. Reflexiones para la comprensión del fenomeno barroco. In Revista Barroco nº 12. Ouro Preto: IEPHA/ME, 1981.
- [81] CALVO, Francesco. Church of st. Ignatius. In Revista da coleção tesori d'art cristiana. Roma: Officine Grafiche Poligrafici il Resto del

Carlino, n.º 3144, September, 28.

- [82] COSTA, Lúcio. Arquitetura jesuíta no Brasil. In Revista do SPHAN, n.º 5, Rio de Janeiro. MEC, 1941.
- [83] DUNCAN, Heloísa Magalhães. A talha religiosa do mosteiro de São Bento. In Revista Gávea, n.º 7, Rio de Janeiro: PUC/R.J., 1989.
- [84] HUGH, Johnson e outros. La madera. Barcelona: Editorial Blume, 1978.
- [85] JÚNIOR, Donato Mello. Barroquismo do arquiteto Antônio Landi. In Revista Barroco, n.º 12. Ouro Preto, IEPHA/MG, 1981.
- [86] LEVY, Hannah. A propósito de três teorias sobre o Barroco. In Revista do SPHAN, v. 5, 1941.
- [87] MACHADO, Mariana Evelin Waisner. Talha barroca: análise de especificidades de um exemplo de Tiradentes. In Revista Barroco n.º 12. Ouro Preto : IEPHA/MG, 1981.
- [88] MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. O ensino artístico: subsídios para a sua história. In Terceiro congresso de história nacional. Revista

do IHGB, v.8, Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1942.

[89] OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial: ciclo rococó. In Revista Barroco, nº 12. Ouro Preto: IEPHA/MG, 1981.

[90] OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. Escultura colonial mineira : um estudo preliminar. In Revista Barroco, nº 13. Ouro Preto : IEPHA/MG, 1981.

[91] PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo. Mestre Valentim. In Revista IHGB, Tomo 19. Rio de Janeiro, 1856.

[92] SANTOS, Francisco Marques dos. Artistas do Rio colonial. In Anuais do terceiro congresso de história nacional. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

[93] SARMENTO, Terezinha de Moraes. Breve relato sobre a igreja do Carmo. In Revista do Museu Histórico, v.15. Rio de Janeiro: 1965.

[94] SIQUEIRA, Sônia Maria Gonçalves. A teatralidade do barroco religioso brasileiro: In Revista Gávea, PUC/R.J., 1987.

[95] TELLES, Augusto da Silva. O ensino técnico e artístico , evolução e características - século XVIII e XIX. In Arquitetura em revista. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 1988.

[96] The complete guide to sculpture, modeling and ceramics: Techniques and materials. Oxford: Phaidon Press Limited, 1982.

#### DICIONÁRIOS

[97] BERGER, Paulo. Dicionário histórico das ruas do Rio de Janeiro.

[98] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

[99] CIRLOT, Juan - Eduardo. Dicionário de símbolos. São Paulo: Editora Moraes Ltda, 1984.

[100] MARTINS, Judith. O Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: MEC/SPHAN, 2v, 1974.

[101] CAVALCANTI, Carlos. Dicionário brasileiro de artistas plásticos. Brasília : MEC e Instituto



Nacional do Livro, 1973, 4v.

**102** CARRAZONI, Maria Eliza. Guia dos bens tombados.  
Rio de Janeiro : Expressão e Cultura, 1980.

**103** PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas  
no Brasil. Rio de Janeiro : Editora Civilização  
Brasileira, 1969.

**104** SILVIA TELLES, Augusto C.A. Atlas dos monumentos  
históricos e artísticos do Brasil. Rio de  
Janeiro : MEC/DAC/FENAME, 1975.